scenariul în deceniul IX

Prima șarjă

Pe genericele filmelor românești de lung metraj din anii '80 figurează aproape două sute de nume de scenariști. Cifra în sine poate că nu spune prea multe. Dar dacă o raportăm la numărul regizorilor de pe generice, la numărul filmelor realizate și dacă ținem seama de faptul că în acest interval unii dintre scenariști au semnat chiar cîte 5—6—7 scenarii, vom înțelege imediat că la acest capitol cinematografic mereu „la ordinea zilei", al scenariului, se încearcă permanent formule noi, se caută într-una. În principiu este foarte bine. Teoretic, desigur, fiecare „nou venit" în scenaristica de film — și tabloul anilor '80 cuprinde zeci de nou veniți! — poate însemna o descoperire (au și fost astfel de descoperiri, de-a lungul anilor, în istoria filmului românesc, iar toți scenariștii importanți pe care-i avem astăzi — ca să recurgem și la argumentul suprem — au fost și ei debutanți odată). Dar, pe de altă parte, multe dintre numele care au apărut în acest interval s-au pierdut pe drum, au rămas prezențe, mai mult sau mai puțin accidentale, pe generice și — astfel privite lucrurile — „inflația" de scenariști este de natură să pună pe gînduri. Știind, în linii mari, cam cîți scenariști au contribuit (într-un fel sau altul) la constituirea repertoriului de filme originale al anilor '80, să vedem pe ce s-a bazat, efectiv, cinematografia noastră în perioada de referință. Să aducem în discuție, așadar, „frontul creator".

Baza au constituit-o, și în anii '80, scenariștii consacrați ai cinematografiei naționale, de numele cărora se leagă principalele momente ale devenirii filmului românesc dinspre ieri spre azi. Scenariști precum Titus Popovici, D. R. Popescu, Petre Sălcudeanu, Ioan Grigorescu sau Malvina Urșianu (nu numai pentru a aduce în discuție și cazul „regizorilor-scenariști") au continuat și în anii '80 să ofere cinematografiei naționale premisele unor filme de reală și mare valoare ideatică și estetică, scenarii puternice și adevărate, menite să le susțină opera și să ne consolideze certitudinea că există, în cinematografia românească, piloniî unui front creator puternic și în ceea ce privește scenariul de film. Este de ajuns, deocamdată, să numim cîteva dintre scenariile cineaștilor amintiți, „piese de rezistență" în scenaristica deceniului 9: **Întoarcerea lui Vodă Lăpușneanu, Mireasa din tren, Blestemul pămîntului, blestemul iubirii, Dulos Anastasia trecea, O lacrimă de fată, Mondo umano** — ca să începem cu primii ani ai retrospectivei noastre —, apoi **Fructe de pădure, Pe malul stîng al Dunării albastre, Horea, Secretul lui Bachus, O lumină la etajul zece, Ziua „Z", Fapt divers, Întunecare, Noi, cei din linia întîi, Trenul de aur, Figuranții, Nelu.** Ne-am îngăduit, la finele acestor considerații de ansamblu, să întocmim cîteva „cărți de vizită" separate, cîtorva autori. Alți scenariști de frunte ai cinematografiei noastre ar fi meritat, desigur, portrete aparte, pe care doar rigorile spațiului tipografic nu le îngăduie. Să vedem, totuși, pe cine s-a mai bazat, tot cu precădere, cinematografia națională în anii '80. Aș aminti, înainte de toate, filmele „de autor" ale lui Mircea Daneliuc, înscrise — în perioada la care ne referim — între **Proba de microfon** și **Iacob** realizate după scenarii de mare acuitate a observației realiste, cu incitante deschideri spre simbol, fie că este vorba despre prospecții în realitatea imediată, fie că este vorba despre ecranizări sau adaptări libere, acestea fiind direcțiile principale de acțiune ale cineastului. S-a mai bazat, filmul românesc, pe priceperea scenaristică a unui scriitor talentat și prolific precum Eugen Barbu, autor — în colaborare cu Nicolae Paul Mihail — al unui serial cu mare priză la public, ale cărui episoade (șase) au fost presărate aproape pe întreg parcursul deceniului, inițiator — tot în colaborare — al altui serial de epocă,

Scriitori de renume și ziariști atrași de cinema. 200 de nume în 10 ani. Filmul are nevoie de o cît mai inspirată profesionalitate și în materie de scenariu. Să i-o oferim!

→

După un scenariu de Titus Popovici (*Horea* în regia lui Mircea Mureșan cu Radu Beligan și Ovidiu Iuliu Moldovan)

5 portrete de scenarist

Poetul „îngerilor triști"

Începută sub semnul comediei cu un sfert de veac în urmă, cariera scenaristică a dramaturgului și prozatorului Dumitru Radu Popescu a pătruns, odată cu anii '80, în zodia „îngerilor triști", preluînd, de fapt, motive fundamentale din teatrul scriitorului, conferind creațiilor cinematografice care au urmat tonalități grave, incitante subtexte moral-filosofice. Motivul dramaturgic al „îngerilor triști", ca și acela scenaristic al „fructelor de pădure" revin obsedant în scrierile pentru film ale autorului, însoțite de acea atît de proprie combustie etică, însăși rațiunea de a fi (pe ecran și în conștiința privitorilor) a scenariilor și a personajelor. În viziuni regizorale distincte — printre regizorii cu care a colaborat scenaristul în anii '80 numărîndu-se Alexandru Tatos, Lucian Bratu, Dan Pița, George Cornea, Lucian Mardare, Dorin Mircea Doroftei —, personajele lui D. R. Popescu dobîndesc percutanța unor simboluri. Așa s-au petrecut lucrurile cu Carolina, Mihu și Filimon, „îngerii triști" ai **Miresei din tren,** cu „Baronul" din **Zbor planat,** cu Anastasia, eroina filmului care-i poartă numele, așa s-au petrecut lucrurile cu Petru și Savu din **Căruța cu mere,** cu Amalia din **Fructe de pădure,** cu Nelu din filmul care — din nou — poartă numele eroului principal, așa se petrec lucrurile și în ultimul film după D.R.P. Critica a evidențiat nu o dată trăsăturile atît de distincte ale scrisului pentru film (și nu numai pentru film) practicat de D. R. Popescu: predilecția spre spectaculos și insolit, o narațiune densă, bogată în întîmplări, în neprevăzut, și, neapărat, în miezul notației realiste de viață — un nucleu poetic, care constituie și simburele simbolic al personajelor sale. D. R. Popescu a avertizat asupra riscurilor plutirii indiferente prin viață în **Mireasa din tren,** a vrut să vorbească despre frămîntata diversitate tipologică din universul unui mare șantier în **Zbor planat,** a regăsit destinul Antigonei în povestea tragică a învățătoarei de țară din **Dulos Anastasia trecea,** a adus spre ecran existențe pure cu perenitatea și aroma **Fructelor de pădure,** a abordat în **Nelu** tema copilăriei ultragiate. Personajele lui D. R. Popescu, acelea cărora li se datorează, de fapt, filmele sale, sînt fărîme de vis, simboluri ale candorii, ale purității, ale dorului de adevăr. Simboluri ale **setei de adevăr.**

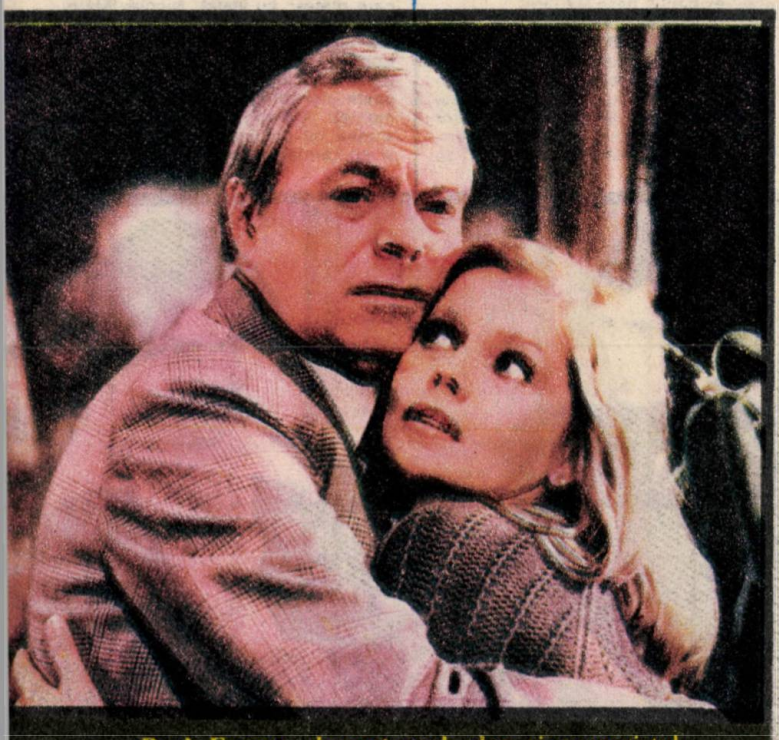
acum, către finele deceniului. Scenarist „de bază", care a contribuit, de asemenea, cu timbru personal, la consolidarea unui capitol important al cinematografiei noastre, acela al ecranizărilor. S-a mai bazat, filmul românesc, pe capacitatea de invenție a unui creator de farmec precum Ion Popescu Gopo, care și-a îmbogățit filmografia cu multe titluri noi, lăsîndu-ne în continuare impresia că scenariile sale — ingenioase, savuroase, cu analogii și translații surprinzătoare — sînt totuși „prea mici pentru un regizor atît de mare." S-a mai bazat filmul românesc, pe pofta tot mai mare de cinematograf a unor scriitori foarte personali, precum Fănuș Neagu și Ion Băieșu, din creația cărora **Lișca** și — respectiv — **Miracolul** rămîn „piesele" cele mai reprezentative, deși atracția comediei și a lirismului a funcționat și ea cu rezultate notabile, dacă ar fi să amintim numai **Sosesc păsările călătoare** și — respectiv — **De ce are vulpea coadă.** S-a mai bazat filmul românesc, pe aportul principial și practic important, al unor scenariști de profesie precum Dumitru Carabăț — ale cărui scenarii, de riguroasă construcție, fie ele **Vulcanul stins, Acasă** sau **Întoarce-te și mai privește o dată** au vădit, ca și altădată, o stăpînire exemplară a profesiei —; pe Vasilica Istrate — devenită scenarista regizoarei Elisabeta Bostan, îngăduindu-i acesteia lărgirea și primenirea permanentă a limbajului creator, prin abordarea, din diferite unghiuri sentimentale și psihologice, îndeosebi a universului tînăr, pe gama dintre **Unde ești copilărie?, Promisiuni** și **Zîmbet de soare,** sau pe Mihai Opriș, al cărui nume s-a aflat mereu pe generice felurite, sau în tandem cu Aurora Icsari , tandem reprezentînd garanții de profesionalism și valoare. Un profesionist al scenariului poate fi considerat, prin bogata experiență acumulată, și Francisc Munteanu, al cărui nume a apărut — dacă am numărat bine, dar s-ar putea să mă înșel în minus — pe șase dintre scenariile acestor ani 80, în filme regizate de ei sau de confrați, investite cu tonalități sentimentale, nu o dată,

Laitmotivul operei lui D.R. Popescu: simbolul candorii ultragiate *(Dulos Anastasia trecea,* regia: Alexandru Tatos, cu Amza Pellea și Anda Onesa)

de mare atractivitate. S-a mai bazat, filmul românesc, pe nervul publicistic și pe orizontul angajat al poetului-ziarist Nicolae Dragoș, căruia i se datorează cele mai reprezentative filme de montaj ale perioadei noastre de referință, filme consacrate devenirii României în cei mai prodigioși ani ai istoriei sale.

Și alți scriitori reprezentativi ai prezentului au fost aproape de cinematograf în acești ani, punîndu-și pecetea pe filmele realizate. George Macovescu rămîne autorul unui scenariu-unicat, pentru un film-unicat (semnat de Iulian Mihu), **Lumina palidă a durerii,** o esențializare origi-

nală, percutantă, a spiritului unui timp revolut. Mihnea Gheorghiu și-a continuat demersul epopeic, prin scenariul cu ample reverberații patriotice **Burebista.** Horia Pătrașcu a rămas fidel cinematografului, înscriindu-și numele pe cîteva dintre filmele deceniului. Dinu Săraru și-a continuat „clipa" cinematografică, prin transpuneri ale prozei sale de mare vigoare realistă. „Dragostea și revoluția", „Niște țărani". Mircea Radu Iacoban, deasemenea, și-a continuat demersurile scenaristice, valorificîndu-și înzestrarea dramaturgică în cîteva rînduri, — de la **Escapada** și comedia satirică **Am o idee** — pînă la recentul **Stol de cocori.** Constant, Nicolae Țic dău (cu **Orele 11**), Tudor Popescu (cu o **Clipă de răgaz**), Ioana Postelnicu și Sidonia Drăgușanu (cu romane de largă audiență). Cu romanul său **Semnul șarpelui** a venit spre cinematograf și scriitorul Mircea Micu; fideli artei a șaptea au rămas Sütö Andras și Aurel Mihale, Ion Brad (cu o frecvență, din păcate, prea rară) și Alexandru Brad, Ion Bucheru, Radu F. Alexandru (prin creații de certă valoare printre care scenariul pentru **La capătul liniei**) și Ștefan Iureș, Rodica Padina și Eva Sîrbu, Petre Luscalov și Al. Struțeanu, Octavian Sava și Alecu Popovici. Au venit spre cinematograf Grigore Zanc (pe care, după adaptarea romanului său „Cădere liberă" în



Paul Everac, dramaturgul, dar și scenaristul *(O lebădă, iarna* regia Mircea Mureșan cu Octavian Cotescu și Rodica Mureșan)

și-a îmbogățit filmografia cu noi scenarii din actualitate. Un cîștig de esență pentru cinematografia noastră a fost prilejuit de atragerea, în rîndurile scenariștilor, a unui prozator precum Augustin Buzura, întîi prin translarea romanului de referință **Orgolii**, apoi printr-o adaptare exemplară de proză clasică, **Pădureanca.** Au rămas, au venit sau au revenit în perimetrul scenaristic scriitori precum Paul Everac **(O lebădă, iarna** și **Există Ioi)**, Corneliu Leu **(Casa dintre cîmpuri)**, Dumitru Solomon (cu tentativa incitantă a adaptării piesei camilpetresciene **Mitică Popescu,** dar și cu alte tentative ale „scenaristului de profesie"), Rodica Ojog-Brașoveanu (în zona filmului polițist), Vasile Băran (cu o **Vară sentimentală**), Platon Pardfilmul **Probleme personale,** ne-am bucura să-l reîntîlnim pe generice de film), Romulus Lal (cu **Cale liberă**), Tudor Băran (cu **Destine romantice**), Fl. N. Năstase, George Anania, Petre Ghelmez și alții, mulți alții. Au fost atrași de cinematograf tot mai mulți ziariști, faptul în sine constituind semnul unei tot mai strînse relații dintre film și viață. Pe lîngă „argumentul" unui Mihai Stoian — consacrat în scenaristica de film prin contribuții mai vechi sau mai noi — să amintim, dintre argumentele anilor '80, scenariile semnate de Nicolae Cristache (cu dezvoltat spirit civic), Ilie Tănăsache, Mircea Herivan, Liviu Timbus, Aristide Butunoiu, Sanda Faur, Melania

2. Vocația cinematografului

Reputația de „cel mai prolific" talent scenaristic al cinematografiei naționale, Titus Popovici o are de mult, încă din anii în care „meseria de scenarist" era apanajul unui grup foarte restrîns de autori, încă din perioada lansării filmului românesc pe orbite internaționale. Cinematografia (și scenaristica!) noastră îi datorează lui Titus Popovici nu numai un mănunchi mare de scenarii pentru filme capitale, dintre acelea care au impus în conștiința spectatorilor din țară și în conștiința lumii forța de gînd și de acțiune a cinematografului autohton, ci îi datorează însăși „lecția scenariului". Nu știu dacă Titus Popovici are vocație profesorală și, chiar dacă o are, nu și-a prea manifestat-o, nici în film, nici în viață. În schimb, fiecare scenariu al său este un eminent profesor de cinema. S-ar părea că nici nu este atît de greu să ne explicăm cum a izbutit, foarte de timpuriu, autorul să descopere tainele „rețetei" scenaristice: a dat ideii ce este al ideii, emoției ce este al emoției, spectacolului ce este al spectacolului, publicului ce este al publicului, prezentului ce este al prezentului, posterității ce este al posterității și așa mai departe. De aici încolo urma o operație la fel de „simplă": dozajul (care, cum s-a demonstrat nu o dată, nepăstrat, poate strica tot). Să nu abuzăm, însă, de argumente farmaceutice: Titus Popovici are în „rețetarul" creator al personalității sale scriitoricești, în cultul pentru valorile morale fundamentale — bastonul de mareșal al „vocației de scenarist". Cum și-a exercitat această vocație în anii '80? La fel ca întotdeauna, cum a învățat s-o facă, cum ne-a învățat atît de bine s-o facem. A cercetat cu aceeași rigoare și pasiune istoria, extrăgînd substanța unui scenariu de intens dramatism, cu puternică vibrație patriotică și cu necesare învățăminte politice, morale și filosofice, scenariul pentru filmul **Horea.** A mai poposit o dată — cum o mai făcuse — în epoca de la hotar de ere sociale a anului 1944, asigurîndu-și premisele unei narațiuni cinematografice cu pregnante însemne dramatice, eroice, spectaculare și cu prețioasă încărcătură emoțional-educativă, **Noi cei din linia întîi.** A abilitat un gen cinematografic important, dar inconsecvent practicat de filmul românesc, satira, prin scenariile pentru **Secretul lui Bachus** și **Secretul lui Nemesis,** valorificîndu-și din nou disponibilitățile civice și refuzînd ritos, cum a făcut-o întotdeauna, impostura, incompetența, nemernicia, matrapazlîcurile și abandonurile morale. Cel mai versat dintre regizorii noștri de comedie, Geo Saizescu, s-a orientat spre Titus Popovici. Și, deloc întîmplător, anii '80 au marcat întoarcerea la Titus Popovici a „fiului risipitor" Sergiu Nicolaescu, la o colaborare fructuoasă, datînd încă din anii începuturilor sale. Rezultatul? Prestigiosul **Noi, cei din linia întîi.**

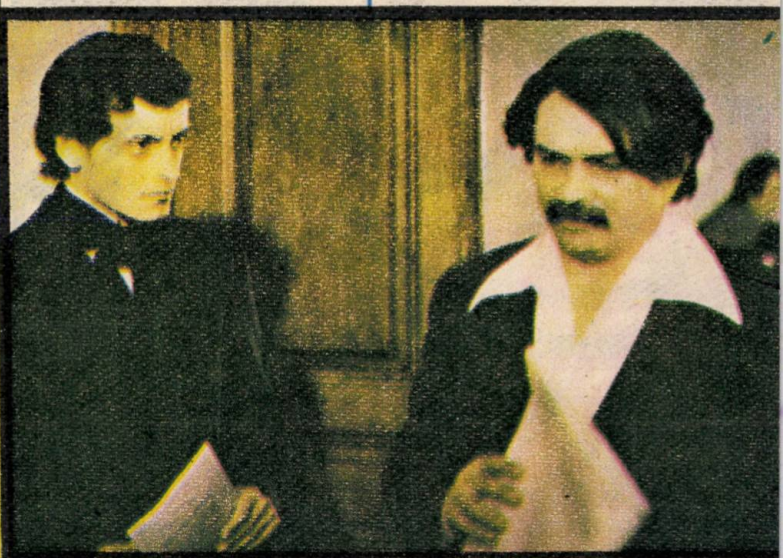
5 portrete de scenarist

3. Spectacolul vieții

Scenaristul Ioan Grigorescu reprezintă o direcție aparte în dramaturgia cinematografică. El aduce cu sine, în scenariile sale, mobilitatea și farmecul reporterului, ritmurile de gînd ale ziaristului, încorporînd în pagina cinematografică observații de viață pertinente, din „spectacolul lumii", ca și din „faptul divers" petrecut în imediata apropiere. Scenariile lui Ioan Grigorescu au, toate, suspense, nici nu se poate altfel, ele sînt „felii de viață", iar viața, cum atît de bine se știe, își are mereu suspense-urile ei. **Mondo umano**, filmul de montaj pe care Ioan Grigorescu îl realiza în 1981, rămîne unul dintre filmele reprezentative ale genului, păstrîndu-și nealterată peste ani, actualitatea meditației lucide și responsabile, profunde, privitoare la destinele planetei noastre albastre, la condiția umană în general. Spectacolul lumii dobîndește, într-un astfel de film-martor, caratele adevărului de viață. Din acest divers, infinit și — nu o dată — copleșitor „spectacol al lumii", scenaristul a mai decupat, în anii '80, alte și alte secvențe menite să-l reprezinte, să-l definească. În **Un echipaj pentru Singapore** (regia: Nicu Stan) scenaristul a propus ecranului o poveste petrecută pe oceanele lumii. În **Ringul** (prilej pentru un film de suspense semnat — parcă nici nu se putea altfel — de Sergiu Nicolaescu), scenaristul derulează o istorie petrecută aievea, pe drumuri europene, în anii celui de al doilea război mondial, stabilind, totodată, analogii, relații, disjuncții cu vremuri contemporane, încercînd să valorifice lecțiile istoriei. De la întîmplări de viață petrecute în realitate, tot în anii celui de al doilea război mondial, pornește și scenariul coproducției româno-poloneze **Trenul de aur**, un film cu suspense-uri atît de „reale" (evocînd fapte întîmplate) încît par de-a dreptul „inventate". Între timp, scenaristul propusese (tot lui Sergiu Nicolaescu!), în **Ziua „Z"**, reportajul unei zile istorice, ziua de 23 August 1944, cinematografia noastră realizînd astfel un important film consacrat evenimentelor cruciale de la hotar de ere sociale. Din imediata apropiere a actualității sociale, în **Fapt divers**, scenaristul a extras o poveste „mică", dar bogată în semnificații, inspirată din munca de fiecare zi a tipografilor, aducînd astfel omagiul reporterului, celor care pun în pagini de ziar, viața. Demonstrația scenariilor lui Ioan Grigorescu este simplă: de la „spectacolul lumii" la „faptul divers" și — mai ales — de la „faptul divers" la „spectacolul lumii" nu este decît un pas.

Chiriacescu, Dumitru Buznea, Mihai Visoiu, Dumitru Titus Popa, și alții, făcînd și precizarea că scenariul n-a rămas închis între pereții Capitalei, permițîndu-se astfel accesul la film al unor autori cu aptitudini (și fără) din multe zone ale țării. A ajuns astfel la film, medicul timișorean Horia Nicolae Murgu (derulîndu-și, în **Convoiul**, proprii experiențe de viață), prozatorul și publicistul constănțean Constantin Novac (cu experiențe marinărești), Paul Eugen Banciu i-a prilejuit regizorului Adrian Petringenaru **Femeia din Ursa Mare**, pe această „scală" existînd posibilitatea unor alte descoperiri de perspectivă cu condiția — firească — a unei prospecții atente, a unei selecții riguroase și a unei exigențe nesovăitoare.

Dintre experiențele scenaristice particulare ale anilor '80 ar fi de menționat „însurubarea" în cinematograf a unui autor cu bogată experiență în învățămînt, George Șovu, care a oferit cinematografiei — și implicit spectatorilor — narațiuni tinerești, prilejuri pentru filme cu răsunător succes de



Poetul dă tonul liric *Falansterului*: Nicolae Dragoș semnînd alături de Florin Avramescu, scenariul filmului regizat de Savel Stiopul (interpreți: Adrian Pintea și Mihai Badiu)

public semnate de Nicolae Corjos (**Declarație de dragoste** și **Liceenii**). Ar mai fi de menționat calificarea scenaristică „din mers" a unui autor precum Radu Aneste Petrescu (cu teme și motive predilecte precum acelea evidențiate de **Țapinarii** și **O vară cu Mara**, cu incursiuni în genul polițist etc.), lansarea unor actori-scenariști precum Draga Olteanu-Matei (preocupată îndeosebi de adaptări pentru ecran a unor opere literare clasice, de Mihail Sadoveanu, de Vasile Alecsandri), Mircea Diaconu (care s-ar putea să ne mai rezerve surprize) sau Mihai Stan. Să consemnăm scenariile polițiste semnate de Constantin Voievozeanu, de Chiril Tricolici, precum și contribuțiile scenaristice ale unor cineaști de alte profesii precum inginerul Anușavan Salamanian, profesorul-operator Costache Ciubotaru, operatorul Marian Iordache (caruia după scenariul la **Sfîrșitul nopții**, nu putem decît să-i regretăm absența de pe generic ca scenarist).

Și ajungem, iată, la capitolul complex al regizorilor-scenariști. Despre cîteva creații de excepție am amintit. În aceeași ordine de idei, a unor filme-eveniment, sînt de menționat aptitudinile scenaristice deosebite dovedite de regizori precum Stere Gulea (cu performanța deceniului numita **Moromeții**), Dan Pița (cel mai elocvent exemplu rămînînd **Pas în doi**), Șerban Marinescu (cu ecranizările de excepție **Domnișoara Aurica** și **Cei care plătesc cu viața**), Nicolae Mărgineanu (de la **Luchian** la **Întoarcerea din iad** și mai departe), Alexa Visarion (de asemenea foarte inspirat în ecranizări, **Înghițitorul de săbii** și **Năpasta** constituind principalele argumente), Alexandru Tatos (cu profesiunea de credință numită **Secvențe**) și cu „arma secretă" din **Secretul armei... secrete**. Cu bune rezultate artistice s-au apropiat de scenaristică și regizori precum Andrei Blaier (**Rideți ca-n viață** ori recenta **Vacanța cea mare**), Constantin Vaeni (care a izbutit scenarii deloc ușoare, după literatura lui Marin Preda), Anghel Mora (care este, neîndoios, și scriitor), Iulian Mihu, Sergiu Nicolaescu, Adrian Petringenaru, Tudor Mărăscu, Mircea Mureșan, lista regizorilor-scenariști (mai ales co-scenariști) fiind însă mult mai lungă, greu de epuizat în cîteva rînduri: Cristiana Nicolae, Gheorghe Naghi, Nicolae Corjos, Nicu Stan, Mircea Drăgan, Alexandru Boiangiu, Ioan Cărmăzan, Mircea Moldovan, Horea Popescu, Constantin Păun, Doru Matei și așa mai de-

Malvina Urșianu semnează scenariul și regia impresionantului spectacol cinematografic *Întoarcerea lui Vodă Lăpușneanu* (cu Eugenia Bosînceanu și George Motoi)

parte, pînă la Dan Marcoci de pildă, care semnează, împreună cu doi scenariști consacrați (și foarte diferiți stilistic), Ion Băieșu și Nicolae Țic, scenariul unui film regizat de un confrate de breaslă.

S-ar cuveni, desigur, să luăm în discuție, separat, ecranizările, care au constituit, ca și în alte decenii, un important „punct de forță" al filmului național. S-ar cuveni să insistăm asupra biografiei filmelor inspirate din actualitate, cu reale creații de vîrf în anii '80, dar și cu stereotipii, cu abordări periferice ale cotidianului socialist. S-ar cuveni multe considerații, a fost o perioadă bogată în evoluția cinematografiei naționale, din care pot fi extrase prețioase învățăminte pentru viitor. Las învățămintele pe seama cineaștilor, concluziile pe seama cititorilor-spectatori. Și mai las loc cîtorva „cărți de vizită" reprezentative pentru scenaristica anilor '80.

Călin CĂLIMAN

Valorificînd cinematografic o lecție a istoriei: Ioan Grigorescu (*Ringul* regizat și interpretat de Sergiu Nicolaescu aici alături de Marin Moraru și Letizia Gabrielli)

4. Surîsul Giocondei

Prin „cinematograful de autor" pe care-l cultivă cu obstinație și îndîrjire încă de la primul său film (așa se întîmplă cu 22 de ani în urmă), Malvina Urșianu este o prezență distinctă în peisajul creației originale. Exigență față de sine, față de filmele menite să-i reprezinte crezul civic și artistic, regizoarea-scenarist și-a îmbogățit filmografia, în anii '80, cu cinci titluri, continuări firești și organice ale demersului artistic anterior. Cu îngăduința cititorului, îi reproducem aici cîteva mărturisiri de crez artistic: „Aș îndrăzni să spun, după o lungă experiență cinematografică, mai lungă decît o arată scurta mea filmografie, că cel mai important lucru în scrierea unui scenariu, ca și în realizarea unui film, este emoția. Sentimentul grav cu care trebuie să te apropii de el. Cu sufletul plin ca un stup și nu gol ca o scoică, cu sentimentul că dacă nu comunici acest prea plin sufletesc, viața ta nu mai are rost. Ce cred ceilalți e mai puțin important. Dar tu, scenarist sau regizor care realizezi un film, trebuie să ai acest sentiment." În cinematograful de autor pe care-l practică, Malvina Urșianu se exprimă pe sine încă din faza înscrierii gîndurilor și personajelor pe fire narative, la capătul unor elaborări ideatice și stilistice minuțioase, prin încorporarea unor experiențe de viață sau „istorii trăite". „Literatura" filmelor îi aparține. Psihologia personajelor îi este familiară. De aici, o primă și necesară concluzie: cinematograful pe care îl cultivă o reprezintă integral, ca fel de a vedea viața, ca fel de a vedea literatura, ca fel de a vedea cinematograful. Mai mult: ca fel de a se vedea pe sine și ca fel de a ne vedea pe noi, spectatorii. Ne ajută tot regizoarea: „Un regizor, ca orice artist, are biografia sa spirituală și nu numai. În ceea ce mă privește, probabil că nu m-am eliberat de obsesia unor experiențe spirituale care mi-au marcat adolescența. Observați filmografia foarte multor realizatori de filme și veți găsi același lucru: analiza unui sentiment sau a unei stări pe mereu alte fețe din mereu alte unghiuri". În **Liniștea din adîncuri** erau anii care prevesteau acțiunea **Seratei**. În **Pe malul sting al Dunării albastre**, „serata" era privită cu ochii unei fetițe. Peste ani, într-un context social aflat în convulsiile primenirii, personajele se întîlneau în **Figuranții**. „Gioconda fără surîs" din **O lumină la etajul zece** re-învață să trăiască în climatul de renaștere națională inaugurat de Congresul al IX-lea al partidului. Iar în filmul „cap de operă", al Malvinei Urșianu **Întoarcerea lui Vodă Lăpușneanu**, de la începutul anilor '80, profesiunea de credință a „autorului total" se contopea cu o altă experiență totală: experiența istoriei, într-un film nepereche. Scenariile și filmele Malvinei Urșianu din acest permanent dialog cu sine însăși, cu timpul, cu viața? Niște scenarii, niște filme deloc surîzătoare, dar prin care întrevedem surîsul Giocondei...

5 Portrete de scenarist

5. Unitate și diversitate

Dintre scriitorii care s-au dedicat de timpuriu cinematografului, Petre Sălcudeanu a acumulat, prin timp, cea mai diversă experiență scenaristică. Filmografia sa, cu rădăcini îndepărtate în timp, o dovedește din plin, reunind pelicule foarte variate, de inspirație istorică și contemporană, adaptări cinematografice ale unor mari lucrări literare. Scenariile din anii '80 confirmă și întăresc această apreciere de ansamblu. La capătul unei temeinice și complexe documentări, Petre Sălcudeanu propunea cinematografiei noastre, în urmă cu nouă ani, două scenarii istorice de anvergură, dedicate momentului revoluționar de la 1848: **La răscrucea marilor furtuni** (cu un portret în aqua forte al lui Nicolae Bălcescu) și **Munții în flăcări** (cu accente pe puternica personalitate a lui Avram Iancu). Aceste filme regizate de Mircea Moldovan, strîng în ele, deopotrivă, culoare de epocă și vibrație patriotică, conflicte reieșite din spiritul și convulsiile timpului, personaje exponențiale. O altă experiență esențială a scenaristului, în acești ani '80, avea să fie reprezentată de scenariul pentru filmul **O lacrimă de fată.** De data aceasta pe teritoriile filmului inspirat de actualitate, Petre Sălcudeanu izbutea un scenariu exemplar prin intensitatea dezbaterii etice propuse, prin veridicitatea prospecțiilor psihologice, prin ținută civică și morală. Incursiunile în realitate care au urmat aveau să dobîndească accente polițiste în scenariul **Lovind o pasăre de pradă,** și accente comice în **Primăvara bobocilor,** reușind să detalieze și o psihologie specific adolescentină în **Prea cald pentru luna mai.** Foarte diverse, iată, cu personaje istorice din lumea îndepărtată în timp a unui Nicolae Bălcescu, a unui Avram Iancu, cu personaje actuale din lumea unui sat ardelean, cu tinerii din zilele noastre, în ambianța de gînd și de faptă a prezentului imediat, scenariile lui Petre Sălcudeanu au ca „numitor comun" o atitudine civică și artistică de înaltă ținută profesională. Dacă adăugăm la toate acestea și bogata experiență de „ecranizator" a scenaristului — materializată cu strălucire în scenariul **Întunecare,** după Cezar Petrescu — vom avea în față portretul unui autor cinematografic de mare complexitate, foarte bun cunoscător al „profesiei de scenarist". Cercetînd pentru acest grupaj genericele anilor' 80, un fapt iese din comun. Am întîlnit, cum spuneam, aproape două sute de nume de scenariști, dar n-am întîlnit decît un nume de „dialoghist". Acesta — deloc întîmplător — este al lui Petre Sălcudeanu, pe genericul filmului **Întoarcerea din iad** de Nicolae Mărgineanu. Mai este nevoie de comentarii?

Grupaj realizat de
Călin CĂLIMAN

Personaj și povestire

O imagine a cinematografului românesc la scara unui nou deceniu nu va putea trece peste punctele de interes dramaturgic, cu atît mai puțin peste elementele principale ale scenariului: personajul și structura narațiunii, respectiv relația dintre acestea. În funcție de factura personajului, povestirea își pliază propria formulă, se înmlădiază, se rupe ori se divide într-o revărsare de fragmente scindate apoi reunite în perspectiva unei omogenizări firești, acceptate de privitorul capabil să guste și acest spectacol, deloc oarecare.

După cum se scrie povestirea, se relevă și personajul, și vom căuta să exemplificăm această interdependență în cazul unor filme ale anilor '80, nu întîmplător majoritatea purtînd semnătura cineaștilor afirmați în deceniul anterior, acum în plină maturitate creatoare. Cronologia va reprezenta și ea un reper de direcționare a privirii critice. Motivul itinerant al povestirilor ce-și mută personajele din loc în loc, pe firul uneia și aceleiași „excursii" tematice apare în două dintre creațiile unor regizori încă tineri: Mircea Daneliuc și Dan Pița. **Croaziera** (1981) pornește la drum cu un grup în concurs, făcînd portretul general al stării de competiție, din unghiul organizatoric. Preocupată de sine, narațiunea se revarsă peste personaje, pare că nu le acordă importanță, așa cum se întîmplă în **Concurs** (1982), film în care Dan Pița folosește doar pretextul itinerării silvane, ca să propună o alegorie, operînd sondaje în colectivitatea astfel descoperită, bogată în individualități. Narațiunea are aici forța de a ieși din propria matcă spre a construi personajul unei aspirații, avînd un lucid purtător de semnificație morală în tînărul muncitor, component al grupului, (interpretat de Claudiu Bleonț).

Meditația în istorie

Personajul istoric este de obicei recunoscut prin puterea de a se implica și de a acționa în momente hotărîtoare.

Cîteva filme sugerează un scenariu adiacent, pretextul „istoric" devenind unul narativ, fertil în a adînci drumul personalității istorice și a-i da rezonanță dincolo de faptele evocate. Atitudinile regizorale atestă capacități stilistice noi în peisajul genului. **Horea** (1984) — regizor: Mircea Mureșan — este scris de Titus Popovici într-o manieră asemănătoare, prin „mobilitatea" epicului, cu **Atunci l-am condamnat pe toți la moarte** (Sergiu Nicolaescu). Natura histrionică a lui Ipu (Amza Pellea) nu îi este proprie lui Horea, (Ovidiu Iuliu Moldovan) personaj de ținută impunătoare; dar tocmai spre a-i reliefa dimensiunea grandioasă și a-i sublinia conștiința tragică, i se aduce ca antagonist un as al strategiei diplomaticești, pe contele Jancovich (Radu Beligan). Moartea iminentă a contelui bolnav, conferă un anumit prag existențial dialogului tensionat dintre cei doi reprezentînd puteri și interese diferite. Rolul exponențial al lui Horea este marcat de narațiunea ce se rotește după gestul său de implicare tragică în destinul românilor și al patriei, fixînd în felul acesta un reper fundamental în raport cu clătinarea grotescă a stăpînirii austro-ungare, surprinsă de film într-un moment disperat, temperat de viziunea unui muribund (Jancovich).

Acțiunea mozaicată *(Vulcanul stins* **de Dumitru Carabăț și George Cornea cu Ruxandra Bucescu și Adrian Pintea)**

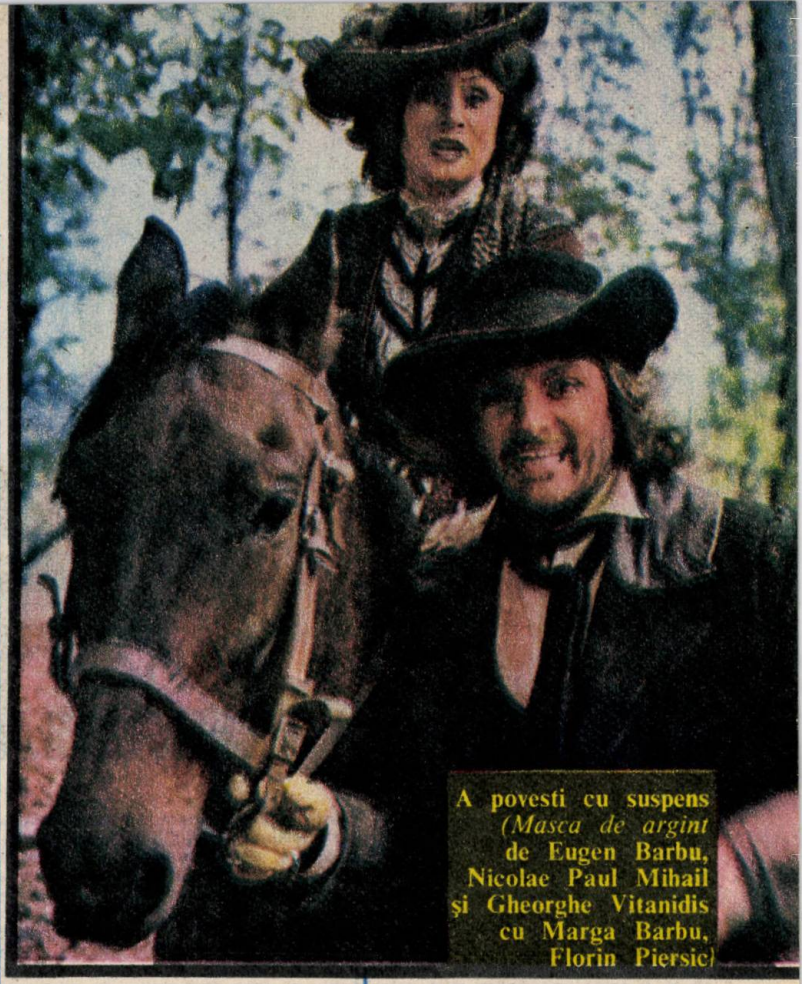
Articulația narativă e menită să adîncească meditația sub semnul tragicului asumat ca manifestare firească, racordată la resorturile istoriei. Accente inedite în portretele unor luptători pentru dreptate socială găsim și în evocarea haiducului Pantelimon, realizată de Dan Pița în **Dreptate în lanțuri** (1984), unde de asemenea, ludicul și grotescul se interferează cu o formulă sociologică, de prelucrare din mers a materialului.

Coperți narative

Vechea formulă a copertării narațiunii prin cadre sau secvențe la care, revenindu-se, urmăm un ocol explicativ, o vom întîlni în mai multe filme realizate în cei zece ani luați aici în considerație. Dumitru Carabăț, unul din scenariștii „scientizatori" ai discursului de imagini, preocupat de elaborări minuțioase, însă percutante în ordinea semnificației, folosește procedeul în **Întoarce-te și mai privește o dată** (1982, regia Dinu Tănase) dar și în **Vulcanul stins** (1987 r. George Cornea). Ultimul este admirabil orchestrat, deși se simte foarfeca monteurului dramaturgic, într-o disponibilitate riscînd să devină manieristă și pedantă (de unde, uneori, impresia de artificialitate, în ciuda perfecțiunii tonurilor, a exactității racordurilor, a infrastructurii prin al cărei mozaic se recompune, în dimeniunea ei reală, existența unui om dispărut absurd, în urma unei mușcături veninoase de viperă).

Coperți propriu-zise sînt începutul și sfîrșitul din **Moara lui Călifar** (1984), filmul de debut al lui Șerban Marinescu, și din **Promisiuni** (1985), scris de Vasilica Istrate și regizat de Elisabeta Bostan. În primul, pornim pe urmele personajului ca într-o snoavă, spre a realiza amplitudinea morală a unei vieți risipite sub spectrul înavuțirii. Povestirea își poartă personajul pînă la autodistrugerea „paremiologică" a acestuia, cineastul păstrînd cu inspirație tonul obiectiv și distanța față de evenimente, într-o demonstrație de virtuoz. Al doilea titlu nu „explică" în aparență decît o „promisiune", și pornește de la un gest aproape disperat al unei fetițe, de a azvîrli ghitara, o fetiță scoasă din sărite din pricini încă neștiute, pe care autoarea le va decela, treptat, cu tactu-i binecunoscut. Nu înțelegem ce anume a adus-o pe fetiță într-o asemenea situație, însă cînd filmul se termină și cînd se revine la cadrul generic, emoția ne subjugă, într-o accentuată implicare a spectatorului edificat, acum, și atingînd același numitor al sentimentalității, cu eroina-copil. Nu e cazul să intrăm în detaliile subiectului, la povestiri familiare cititorului.

Un film cu o cadență narativă agreabilă și ca spectacol ne oferă Alexandru Tatos în **Secvențe** (1981). Reiterarea este aici un veritabil erou al narațiunii propriu-zise, fără a sacrifica personajele celor două părți din care se alcătuiește filmul. Și alte povestiri fac vizibilă strădania de a releva trăsături „invizibile" ale personajelor, și de a acorda semnificație în afara spațiului relatării. **Glissando** (1984) de Mircea Daneliuc și **Întunecare** (1986) de Alexandru Tatos mizează pe intertextualități aparente, în primul exemplu, unde glisarea ia



A povesti cu suspens *(Masca de argint* de Eugen Barbu, Nicolae Paul Mihail și Gheorghe Vitanidis cu Marga Barbu, Florin Piersic)

traiectul vis-realitate, — la personajul interpretat de Ștefan Iordache, sau pronunțate la nivelul ansamblului, ca în al doilea exemplu — cadrul scufundării sinucigașului Radu Comșa (Ion Caramitru) fiind reluat ca un laitmotiv ce secționează povestirea, reorientînd-o în permanență, în stilul unei corecții necesare, de feed-back.

Traversarea epică

Adesea un personaj trece prin trama ca un cîștigător al înțelesurilor dobîndite. Din această categorie de filme fac parte **Imposibila iubire** (1984) de Constantin Vaeni, **Pădureanca** (1987) de Nicolae Mărgineanu și **Hanul dintre dealuri** (1988) de Cristiana Nicolae. Personajul lui Marin Preda ne face martorii unui drum anevoios, la capătul căruia, marcat simbolic pe figură, el trece către o nouă experiență a implicării. Iorgovan din **Pădureanca** se aruncă în valurile iubirii imposibile spre a-l obliga, parcă, pe tatăl lui să se disculpe; tatăl își acuză în mod aberant propriul fiu, crezînd că scapă în felul acesta de vină. Personajul tînărului din **Hanul...** Cristianei Nicolae traversează și el un chinuitor supliciu psihic, purtînd după sine povestirea iubirii în apa căreia înoată pînă la a se scufunda. Salvarea este însă aici mai rea decît moartea, iar personajele acestea puternice cîndva nu pot fi comparate decît cu ele însele, de la începutul acțiunii. Se întîmplă ca provocarea narațiunii să vină cîteodată din partea unui personaj ingenuu, precum în **Nelu** (1988) de Dorin Mircea Doroftei, după un scenariu de Dumitru Radu Popescu. Copilul cu numele din titlu ia atitudine față de erorile părinților și povestirea îl urmează, trecînd ea însăși prin registre spectaculoase. Prezența copiilor în povestirile cinematografice din ultimii ani e de natură să confere acestora o anumită naturalețe benefică. Imaginile se contaminează de diafanitate, în **De ce are vulpea coadă** (1989) de Cornel Diaconu (scenariul Ion Băieșu) sau realizează, în fine, un dialog, amînat, dar de neescamotat, între generații, respectiv între bunic și nepot, cum aflăm în **Vacanța cea mare** (1989) de Andrei Blaier.

Pentru că vorbim de personaje care traversează epicul, nu vom lăsa neobservată funcția de adevărați edecari a unora dintre eroi. Moromete, de pildă, (Victor Rebengiuc) din **Morometii** (1987) de Stere Gulea, este motorul, dar și rezoneurul evenimentelor, pînă la a scoate acțiunea și povestirea, odată cu Niculae, copilul, la o lumină a unor noi înțelesuri de căutat. Aerul de martir al Leonorei din **Figuranții** (1987) de Malvina Urșianu dă de asemenea tonul dominant al stilului narativ.

Ioan LAZĂR

Probe de sol

Capodoperele cinematografice sînt accidentele fericite, sărbătorile, vîrfurile alpine, dar harta producției curente notează și șesul și dealurile, viroagele chiar, dătătoare și ele de seamă pentru relieful specific. Ca să afli temperatura unei cinematografii pe o anume perioadă, cercetezi, deopotrivă valoarea filmelor de excepție cît și a celor importante și a celor medii, iei probe de sol artistic și acolo unde simți că mișcă ceva, răsar tendințe, inițiative, acumulări lente ce pot produce saltul. Studiezi etapa respectivă cu anii ei mai fertili ori mai puțin fertili, cu momentele faste ori mai puțin faste, cu căutări — pentru că mai ales ele, căutările, întrebările pe care și le pun anumite perioade definesc identitatea, specificul unei cinematografii mai concludent — poate — decît răsunătoare cărți de vizită ale unor personalități care, cu cît sînt mai mari cu atît sînt mai... singulare. Rămîn unicate. Valori nerepetabile, rar creatoare de școală.

Deceniul nouă n-a înregistrat — după părerea mea — în cinematograful nostru capodopera mult visată. Dar a lucrat harnic pentru ivirea cîtorva opere de seamă, pentru cristalizarea cîtorva direcții importante, pentru determinarea cîtorva izvoare fertile — dintre care actualitatea, rămîne sursa majoră, chiar și atunci cînd conspectele ei cinematografice nu ajung la profunzimea, bogăția, generozitatea filonului.

Un deceniu care a dat **Morometii** și **Secvențe, Lumina palidă a durerii** și **Pas în doi, Iacob** și **Pădureanca, O lumină la etajul X** și **Concurs, Proba de microfon** și **Imposibila iubire, Horea** și **Întoarcerea lui Vodă Lăpușneanu, Domnișoara Aurica** și **Glissando, Figuranții** și **Croaziera, Înghițitorul de săbii** și **Ochi de urs, Noi, cei din linia întîi** și **Domnișoara Aurica, Adela** și **Promisiuni, Bătălia din umbră** și **Întunecare, Angela merge mai departe** și **Fructe de pădure, Clipa** și altele încă, îmi pare — prin varietate și efort de originalitate — un deceniu definitoriu pentru configurația unei școli artistice naționale. Școală ce-și are rădăcini trainice în opera lui Victor Iliu și Jean Georgescu, în afirmarea

> Deceniul unei cinematografii dinamice dornică de benefice înnoiri

unor talente ale deceniilor șase și șapte: Iulian Mihu și Manole Marcus, Liviu Ciulei, Malvina Urșianu, Gopo, Sergiu Nicolaescu, Mircea Mureșan, Lucian Pintilie, Andrei Blaier, Lucian Bratu, Geo Saizescu, Gheorghe Vitanidis, Elisabeta Bostan, Savel Stiopul, Virgil Calotescu și care continuă, în acești ani '80, cu maturitatea creatoare a lui Dan Pița, Mircea Daneliuc, Alexandru Tatos, Constantin Vaeni, Stere Gulea, Dinu Tănase, Tudor Mărăscu, Alexa Visarion, Cristiana Nicolae, și lor li se alătură mai tinerii veniți spre cinema, Șerban Marinescu, Ioan Cărmăzan, Anghel Mora, Cornel Diaconu, Dumitru Dinulescu, Cristina Nichituș-Mihăilescu și alții.

Nu atît prin succesiunea ori concomitența unor „valuri" cît prin tipul de căutări și înnoiri în diferitele genuri cultivate aș vedea specificul acestui deceniu din istoria cinematografului românesc. Printr-o lăudabilă strădanie de a ridica valoarea unor spectacole de largă audiență precum filmul istoric, cel de acțiune, (printre care polițist-ul), filmul de familie, comedia, — muzicală ori satirică, basmul parodic și altele. Dar și prin ambiția de a face mai captivante genuri de interes — cîndva mai restrîns — ca „filmul de cameră", ori psihologic, eseul și filmul de dezbatere socială. Chiar dacă ele — aceste eforturi — ating rar performanța, acumulările sînt vizibile și ele îndreptățesc speranțele, conduc, cu răbdare, spre țel, uneori țelul chiar e atins. În filmul istoric, de pildă, nu numai Malvina Urșianu cu **Întoarcerea lui Vodă Lăpușneanu,** dar și Vaeni cu **Buzduganul...** după scenariul lui Eugen Mandric, dar și Savel Stiopul cu **Falansterul** după Nicolae Dragoș și Florin Avramescu, dar și Mircea Mureșan cu **Horea,** (purtînd semnătura scenaristică a lui Titus Popovici) dau o turnură filosofic-eseistică genului, imprimîndu-i și anvergura spectacolului de idei. Fundal istoric pentru o tensionată confruntare ideatică realizează și Dinu Tănase cu **Întoarce-te și mai privește o dată** și cu **Cîntec în zori** — ambele pe scenarii de Dumitru Carabăț — iar altele ating o zonă a meditației poetice: **Lumina palidă a durerii** de Iulian Mihu și George Macovescu, iar cu mult mai înainte, baladescul **Pîntea** de Mircea Moldovan.

Marin Preda într-o inspirată traducere filmică:
Imposibila iubire **de Constantin Vaeni**
(cu Tora Vasilescu și Șerban Ionescu)

ale producătorului, întrucît el e inițiatorul) de a ridica ștacheta artistică a unui gen atît de solicitat de public. Drept care, alături de campionul nostru în materie de spectacol dinamic, de Sergiu Nicolaescu, cel care a ridicat la un nivel de înaltă exigență profesională atît spectacolul istoric de acțiune cît și filmul polițist și chiar cel psihologic (vezi **Întîlnirea** dar și **Ciuleandra,** în care e capabil să dinamizeze inteligent pînă și o scenă de complicată dezvăluire intimă), alături de Geo Saizescu cu ritmul tot mai nervos al comediilor sale lirice dar și al celor satirice, alături de Francisc Munteanu, cu siguranță-și farmec al povestirii **(Un petic de cer, Zbor periculos)** alături de disponibilitatea lui Virgil Calotescu spre formule total diferite, dar frumos onorate profesional (de la poetic-dramaticul **Amurg al ființelor,** la burlescul **Buletin de București)** apar și alți concurenți ce știu să nareze succint, captivant, cu nerv, ca Nicu Stan în **Furtună în Pacific** și **Un echipaj pentru Singapore,** ca Anghel Mora cu proaspătul, pitorescul **Rezervă la start,** Cornel Diaconu cu modernele lui povestiri din actualitate, pline de haz și culoare: **Niște băieți grozavi** și **De ce are vulpea coadă.**

Pe măsură ce filmul de acțiune se îmbogățește cu semnificații sociale interesante, cu reușite schițe tipologice și de atmosferă, filmul psihologic propriu-zis capătă mai mult dinamism, poezie, culoare și în acest fel mai multă priză la public. În primul rînd printr-o miză dramatică mai mare. **Punct și de la capăt** de pildă (Alexa Visarion—Radu F. Alexandru) e drumul parcurs de două personaje în căutarea unei comunicări — bărbatul marcat de o experiență matrimonială ar dori să iasă din singurătate, dar se teme de o nouă angajare sentimentală, în timp ce fata trăiește din plin, cu o nerăbdare juvenilă și stîngînitoare pentru celălalt, această prima pasiune care o copleșește. Filmul nostru se ridică deasupra story-ului lelouchist printr-o mai profundă confruntare de caractere, și — cum spuneam — printr-o miză mai serioasă, reprezentată aici de un copil — copilul lui din prima căsătorie — față de care ambii se simt răspunzători și vinovați. Copilul e puntea ce-i desparte la început, și unește către final, pe acești îndrăgostiți diferiți și ca vîrstă, și ca temperament, și ca mod de a-și depăși criza. Din același subtil condei al lui Radu F. Alexandru țîșnise mai demult o altă reușită a filmului nostru psihologic, regizat cu strălucire profesională, într-un limbaj modern de Dinu Tănase: **La capătul liniei.** O relație profund omenească — doi bărbați total deosebiți ca experiență, atitudine față de viață — și o femeie — din cu totul altă lume — răsărită între ei parcă pentru a-i determina să-și manifeste mai repede adevărata lor identitate moral-afectivă. Trei personaje antologice ale filmului românesc în trei memorabile interpretări: Dan Condurache, Ioana Crăciunescu, Mircea Albulescu.

Picătura și oceanul

O miză dramatică puternică, avînd importante determinări sociale face ca la noi, acest tip de film în două sau trei personaje — altădată supus unei „sufocări", comprimări convenționale reduse la triunghiuri ori duete strict sentimentale — să capete deschideri, sugestii de amploare. Atît prin bogatele trimiteri la mediu, la epocă, la o problematică a timpului (ca **Ciuleandra** adusă de Sergiu Nicolaescu într-un context social mai larg), dar cîteodată chiar printr-o modernitate a limbajului, a concepției și a exprimării artistice. Nu în limbajul melodramei — cum mai există din cînd în cînd tentația — ci al dramei psihologice puternic ancorată în social. Exemple sînt cele de mai sus dar și multe altele, printre care, **O lumină la etajul X** de Malvina Urșianu, **Singur de cart** și **Invingătorul** de Tudor Mărăscu, **Femeia din Ursa Mare** de Adrian Petringenaru, **Fructe de pădure** de Alexandru Tatos, **Promisiuni** de Elisabeta Bostan, **Angela merge mai departe** și **Mireasa din tren** de Lucian Bratu, **Lișca** de Ioan Cărmăzan și deosebit de importante pentru originalitatea lor, cu valoarea de unicat chiar și în filmografiile respective: **Proba de microfon** de Mircea Daneliuc și **Pas în doi** de Dan Pița.

Nu toate titlurile citate stau pe aceeași scară valorică, ele exprimă, fiecare, alte grade de intensitate analitică a raporturilor umane în spațiul restrîns — dar foarte dens al dramei psihologice moderne, dar aceste incursiuni, aproape toate în actualitate, capătă semnificații deosebite pentru apropierea unui gen-înțeles adeseori prea „psihologizant" ori prea melodramatizant pentru sensibilitatea și luciditatea spectatorului contemporan. Îndrăznesc să afirm că aici e domeniul (poate nu întotdeauna spectaculos, dar foarte sigur) în care s-au făcut și se fac pașii cei mai importanți. A fost depășită din fericire prejudecata „filmul intimist", cum era etichetat cîndva, cu profund dispreț pentru problemele „personale" (prejudecata conform căreia pînă și apropierea a două noțiuni ca „Dragostea și Revoluția" din romanul lui Dinu Săraru ecranizat de Gheorghe Vitanidis ar fi părut cîndva șocantă.) Acest tip de film se dovedește, — precum picătura oglindind oceanul — apt să concentreze și să iradieze o mare combustie de gînduri și sentimente. Și aceasta în cadrul unui conflict restrîns, de obicei, la cîteva personaje ce trebuie însă încărcate cu atîta farmec intelectual și psihic, cu atîta putere de seducție, încît să fie capabile să te țină cu sufletul la gură chiar în timpul unui complicat și lung schimb de idei. De aici importanța hotărîtoare pentru filmul psihologic (nu numai pentru el, dar mai ales pentru el) de a-și alege interpreții cei mai sensibili și inteligenți, spirituali și fermecători, drept mesageri ai dezbaterii etice. Pentru că, se dovedește, cele mai multe „psihologice" contemporane aduc în discuție probleme importante de etică a cuplului pe fundalul eticii colective **(Angela merge mai departe** de Eva Sîrbu și Lucian Bratu), **Vulcanul stins** (de Dumitru Carabăț și George Cornea) — un film cu reușit suspense moral sau **Un oaspete la cină** (de Ion Bucheru și Mihai Constantinescu).

Probe de adevăr uman și artistic, înălțînd filmul psihologic la nivelul marilor dezbateri contemporane și de idei, au fost **Proba de microfon** și **Pas în doi.** Ambii autori au găsit formule insolite (cum spuneam, imposibil de repetat nici chiar de ei înșiși), modalități de a „conversa" cu publicul prin intermediul unor personaje de profundă originalitate și nu numai în cinepeisajul românesc. Operatorul din **Proba...** interpretat de Mircea Daneliuc ca și fata (Tora Vasilescu) ce refuză supunerea la obiectul numit „demonstrația unui personaj tipic" de fapt depersonalizarea, prin îmbrăcarea unui comportament străin de ea, ființă imprevizibilă, contradictorie, cu reacții spontane — formează unul din cele mai „hors-série" cupluri de îndrăgostiți ai ecranului nostru. Deznodămîntul dramei incompatibilității dintre cei doi tineri, este imprevizibil

Moromeţiene

Cum ecranizările nu reprezintă un gen cinematografic aparte ci ele îmbracă diferitele forme filmice, structuri narative inspirate de opera originală, amintim reuşitele în această direcţie — atît de fertilă pentru orice şcoală naţională de film şi dovedită benefică pentru cea românească — sub aspectul tendinţelor interesante pe care le-au manifestat. Piatra de încercare a temeritătii şi talentului re-creator de univers specific a constituit-o în acest deceniu, literatura lui Marin Preda. Două reuşite — nu neapărat egale ca valoare, dar fiecare dovedind o putere de transfigurare a ideii şi a lumii personajelor autorului, „Intrusul" a devenit, prin aportul regizorului Constantin Vaeni (şi al echipei lui de buni colaboratori) **Imposibila iubire.** Demers energic, neşovăielnic, punînd în pagină cinematografică un text şi un subtext literar de mare clasă, o ambianţă şi un caracter frămîntat de întrebări fundamentale ale perioadei. „Intrusul" e întruchipat în linii ferme, dar nuanţate de Şerban Ionescu, rol care i-a deschis tînărului actor o carieră strălucită.

Performanţa „convertirii" lui Preda la arta numită cinema a revenit lui Stere Gulea, pariul „Moromeţilor" reprezentînd proba de foc a maturităţii regizorului-adaptator. Satul, tipologia specifică nu numai Bărăganului, dar şi momentului istoric evocat cu pregnanţă; un Ilie Moromete autentic, impunător dramatic, domnind ecranul — de fapt o întreagă „moromeţiană", un fel de „La lilieci", sorescieni doar că surprinşi în Siliştea-Gumeşti, cu tot realismul lor crîncen-tandru, cu tensiunea ascunsă în fiecare cuvînt, gest ori tăcere, totul perfect interpretat de mari actori ca Victor Rebengiuc, în cel mai dificil rol, dar şi de Dorel Vişan, Luminiţa Gheorghiu, Mitică Popescu, Florin Zamfirescu şi o talentată echipă de tineri, ambiţionată de un regizor exigent. Poate că de la **O noapte furtunoasă** a lui Jean Georgescu, un scriitor n-a mai fost pus în valoare cu atîta înţelegere pentru esenţa şi chiar expresia scrisului său, ca în această ecranizare de referinţă.

Cu **Iacob**, unghiul de cuprindere e mai amplu, bazat pe mai multe lucrări literare, modul de interpretare e mai personal, originalitatea regizorului impunînd textelor lui Bogza (ca şi în cazul „Ţăranilor" lui Săraru sau al „Omului din vis" de Cezar Petrescu) o nouă viziune nu numai cinematografică. Daneliuc (ca şi Tatos—Sălcudeanu în **Întunecare** după Cezar Petrescu) face operă de eseist, cu libertatea de-a manifesta deschis punctul de vedere asupra operei. E o cale din ce în ce mai recunoscută ca viabilă în cinematograful de azi atît de deschis reinterpretărilor, reconsiderărilor critice, demitizărilor (şi a) soclurilor literare. Evident, cu condiţia ca ceea ce aduce nou cineastul să poată intra într-un dialog cultural-artistic, la înălţimea sursei literare. Altminteri, vorba unui iconoclast jovial (şi tandru faţă de sursa reconsiderată): „Ce rost are să spui tu, cu mijloacele artei tale, mai banal, ceea ce spusese altul, înaintea ta, cu mult mai interesant, în alt limbaj?"

Ca originalitate a noului univers re-creat de cineast, nu trebuie trecut sub tăcere nici impunătorul, profund dramaticul **Înghiţitor de săbii** de Alexa Visarion după Alexandru Sahia (cu un Albulescu de neuitat), nici o Anastasie scrisă de D.R. Popescu şi regîndită filmic, într-o tensiune psihologică de rafinată expresie vizual-sonoră de Alexandru Tatos. În linia clasică a lui Rebreanu cu „Ion" şi a „Pădurencei" lui Slavici, exegeza cinematografică semnată Titus Popovici—Mircea Mureşan şi respectiv Augustin Buzura—Nicolae Mărgineanu, creează transpuneri de referinţă. Cu o bogată încărcătură de sugestie plastică şi **Rug şi flacără** de Adrian Petringenaru după romanul lui Eugen Uricaru şi **Domnişoara Aurica** de Şerban Marinescu după Eugen Barbu aduc argumente interesante dialogului literatură-film. Un punct de vedere discutabil după unii, convingător după părerea mea, ne-a propus şi Cristiana Nicolae în re-lectura cinematografică a „Hanului..." lui Caragiale, chiar şi atunci cînd autoarea transcrie în cheie poetică un text dramatic cu multă savoare sarcastic-ironică. Cu **Fiăcări pe comori** şi **Întoarcerea din iad** Nicolae Mărgineanu se dovedeşte un admirabil pictor de atmosferă şi tensiune valorificată cu măsură din sursa literară, totodată un portretist analitic de factură clasică.

Dezbatere despre omul de ştiinţă şi menirea lui socială *(Orgolii* de Augustin **Buzura** şi Manole Marcus cu Cristina Deleanu şi Victor **Rebengiuc)**

Şi dinamism interior

Filmul de acţiune ocupă un loc aparte în preocupările cineaştilor (şi

Aura unui portret: *Lişca* de Fănuş Neagu şi Ioan Cărmăzan, cu Ecaterina Nazare şi Papil Panduru

și el — deci firesc, autentic, ca tot acest traseu spontan, aleatoriu și tocmai prin aceasta atît de viu, de incitant, de dialectic. Ca existența însăși.

Pas în doi al lui Dan Pița angaja în conflict, pe lîngă o pereche ce se destramă (interpreți Claudiu Bleonț și Anda Onesa) și alta, care nu mai apucă să se consolideze (Ecaterina Nazare și Claudiu Bleonț) și alte apariții de plan doi, extrem de utile dezvăluirii complicatei dialectici a cuplurilor: părinții logodnicei care sugerează perspectiva unei anoste conviețuiri casnice, speriindu-l pe tînărul pretendent, ori cei doi bărbați respinși de personajul Ecaterinei Nazare — unul pentru lașitatea cu care a tratat cîndva această legătură sentimentală și propriul lor copil iar celălalt (interpretat cu talent de Petre Nicolae) va fi refuzat pentru agresivitatea instinctului de proprietate față de femeia pe care ține morțiș să o ia de nevastă, fără să se întrebe dacă ea îl acceptă. Sînt atitudini și mentalități des întîlnite în viață, pătrunzător disecate, controversate, de acest talentat analist modern, care nu particularizează excesiv, propunînd „cazuri" ci oameni obișnuiți, dar nici nu generalizează, schematizînd caractere și situații pentru a le forța spre demonstrații ostentative, moralizări didactice, în afară suportului sensibil care face ca ideea, intenția artistului să treacă rampa: emoția. Filmele lui Dan Pița au o încărcătură inteligent-emoțională care creează un impact puternic, cu ecouri de durată în conștiință și afect.

Cu cintec și fără

Cîteva cuvinte (pentru că despre acest subiect s-a vorbit ades) despre filmele muzicale — comedii sau basme modernizate — parodii sau farse clasice, cu „cîntecele", tip Alecsandri. Cred că și aici mișcă ceva, chiar dacă rezultatele nu sînt toate concludente. Un musical ca cel al lui Gheorghe Vitanidis, **În fiecare zi mi-e dor de tine** așează genului un reper de profesionalitate și uneori de fantezie comică. Și aici farmecul personal și talentul unor autentici comici ai ecranului românesc ca Stela Popescu, Marin Moraru, Iurie Darie și o proaspătă descoperire, explozivă Emilia Popescu, joacă un rol hotărîtor, alături de textul spiritual al lui Octavian Sava și de muzica lui George Grigoriu. Dar nici acestui film nici încîntătorului **Zîmbet de soare** al Elisabetei Bostan (pe scenariul Vasilicăi Istrate) nu le-au urmat și alte dovezi că apetența spectatorului (îndeosebi cel tînăr) pentru comedia ori basmul muzical va fi satisfăcută mai susținut, și în tonalități „mai... majore". Farsa ori vodevilul pot face și în ziua de azi săli pline, dar ele (doar ele) nu pot compensa nevoia de mai multe „Zîmbete" adolescentine (și nu numai) ce înseninează frunțile cu grația, spiritul, eleganța cerute de exigențele deceniului.

Măsură și delicatețe, firesc și prospețime au adus tinerilor — de toate vîrstele — cei trei **Liceeni** „inițiați" de George Șovu și regizați de Nicolae Corjos.

Un mare atu: farmecul

Ca și alte genuri, șarmul interpreților asigură fluxul simpatetic cu sala prin tinerii protagoniști ai „**Declarațiilor**": Teodora Mareș, Adrian Păduraru, Oana Sîrbu, Ștefan Banică jr. Mădălina Pop, Tudor Petruț, Carmen Enea, Mihai Constantin, alături de profesorii lor obținînd premiul I la Marele examen cu publicul tînăr: Tamara Buciuceanu-Botez, Ion Caramitru, și de părinți „conflictuali": Adela Mărculescu, Constantin Diplan...

Interpretări regizorale de o mare varietate stilistică

Serialele de aventuri au înregistrat și ele cîteva puncte cîștigate în partida cu publicul. În primul rînd prin plasarea acțiunii într-o ambianță captivantă. Mult din succesul palpitantului **Drum**... al Agathei și al lui Mărgelatu se datorează și unei epoci foarte bine alese dramaturgic, epocă de interes istoric și social și unui mediu pitoresc, generator de drame plauzibile și de tipologii de o varietate uluitoare; se datorează și acelui mister al locului, nu numai al omului. E apoi cartea cea mare pe care o joacă primul episod care deschide partida filmelor cu „va urma", prin distribuirea interpreților ce vor da viață lungă personajelor concepute de scenariști, datorită și girului unor individualități actoricești atît de puternice încît aventura propriu-zisă vine parcă de la sine dacă cei ce o determină știu să-și cucerească din capul locului simpatia publicului. Prin farmec personal (actoricesc), prin dinamism și inteligență, prin rapiditatea deciziilor sau chiar a pumnilor, prin haz și savoarea dialogurilor (aviz: nu lăsați începătorii să încropească vorbele de duh ale personajelor, dați-le întotdeauna pe mîini scriitoricești de nădejde și rezultatele nu vor întîrzia să apară: vezi succesul strălucitelor dialoguri semnate de Eugen Barbu și Nicolae Paul Mihail). Actori cu puterea seducției ca Marga Barbu și Florin Piersic, Sobi Ceh, Șerban Ionescu aduc siguranța comunicării cu publicul cel mai larg, prin har personal, dublat de profesionalitate. Un gen deloc ușor, cum s-ar crede.

Ca și comedia, asupra căreia nu voi mai insista aici. Atît doar voi repeta (a cîta oară) că, în ciuda hazului cu care e înzestrat românul, în ciuda talentului său oral de a pregăti, pune în scenă, developa o anecdotă și apoi a-i servi prompt, rapid, năucitor, poanta-surpriză, filmul nostru comic încropește cu greu ritmul acțiunii, verva replicilor, sclipirea, spontaneitate poantei; el povestește trenant și pierde umorul. Cu foarte rare excepții ce nu fac decît să pună și mai clar în evidență diferențele sensibile între ceea ce este, în mod curent comedia de serie și ceea ce ar putea să fie ea dacă...

Dacă ar întîlni mai des harul (ce se diminuează prin rara folosire) al unor scenariști talentați și al unor regizori de vînă — satirică ori lirică, sau amîndouă laolaltă.

Dacă ar întîlni mai des actorii... Ce să mai vorbim care... S-a reproșat de atîtea ori palida folosire în perimetrul (și așa decolorat) al comediei cinematografice autohtone a unor interpreți ca... și numele lor sînt pe buzele tuturor, de ce le-am mai repeta...?

Pentru că s-a dovedit — din nou pentru a nu știu cîta oară — că atunci cînd au ce juca — acolo un text, o situație cît de cît spirituală, ies scînteii din focul — și jocul — unor maeștri ai rîsului.

Dar, ca să nu mai repet adevăruri știute, pun și eu punct. Dar nu de la capăt. Pentru că ceea ce s-a făcut trebuie valorificat ca experiență artistică. Speranțe există și în acest domeniu ca pretutindeni unde creatorii caută, se întreabă, se confruntă, comparâ.

Alice MĂNOIU

Un itinerar existențial: *Concurs* de Dan Pița (cu Vladimir Juravle, Teodor Danetti, Cătălina Murgea, Claudiu Bleonț)

regia în deceniul IX

Marga Barbu în *Domnișoara Aurica* de Eugen Barbu și Șerban Marinescu, decoruri: Lucian Nicolau, costume: Oana Tofan.

Pecetea stilului

„Pentru că ne dă **de văzut și de trăit** (s.n.) atunci cînd nu ne așteptăm, imaginea fascinează". Mi-ar fi plăcut ca o astfel de frază, cu care Jean Burgos își începe, ex-abrupto, cartea sa „Pentru o poetică a imaginarului", să aparțină unui cineast; ce altceva face cinematograful, care se hrănește cu imagini, decît „să ne dea de văzut și de trăit"? Cu deosebire mi se pare că rostul confruntărilor, al analizelor ce au în vedere un anumit arc de timp este să socotească mai pe îndelete acel cît și cum „ni s-a dat de văzut și de trăit". Altfel spus — să includă într-un efort integrator ceea ce, fatalmente, se pierde în suișul și coborîșul exercițiului critic curent. Într-o artă atît de aleatorie cum este cinematograful, zece ani pot echivala cu un parcurs lipsit de mari surprize, dar ei pot coincide și cu scrierea unor capitole fundamentale, cum — din fericire — istoria filmului a demonstrat-o cu prisosință. Nu cred să ajungem, vreodată, în situația confraților care aveau să constate că „la începuturile literaturii moderne a avut loc, pe nesimțite, o transformare radicală", fie și numai din următorul motiv: filmul, aflîndu-se atît de mult sub controlul privirilor noastre, tendințele transformatoare mai acuzate ne-ar sări, totuși în ochi, ca să spun așa. „Pe nesimțite" da, se petrec acumulări ce pot concura la definiția unui cinematograf.

Actualitatea pe mai multe voci

În spiritul lukácsian al stabilirii unor coordonate ce justifică similitudinile cinematografului cu proza și distanțarea lui față de teatru, disjuncția cu care se operează în literatură, atunci cînd se vorbește de „învingerea sau domesticirea rezistențelor", își găsește aplicabilitate și în cîmpul celei de-a șaptea arte, atunci cînd intenționăm să-i măsurăm pașii. Filmul nostru din ultima vreme a învățat cu mai mult spor — iată o constatare de ordin general — cum să înfrîngă rezistențele ce însoțesc orice proces creator, „îmblînzirea" lor — a se citi adaptarea comodă la soluțiile facile, uniformizatoare — pierzînd teren cel puțin pe anumite segmente temporale. Este o evidență ce se impune în zonele definitorii ocupate „în bună înțelegere" de filmul pe care îl numim „de actualitate" și de cel rezultat în urma adaptărilor unor pagini literare.

Există, în deceniul pe care îl lăsăm în urmă, o dispunere pe mai multe voci a demersurilor regizorale, o extindere a unghiurilor de atac, mai multă personalitate și varietate stilistică, dobîndite nu prin eforturi didactice ci prin creșterea capacității de reflexivitate a filmului. O primă dovadă ne-o furnizează însuși privilegiul de a renunța la unicitatea criteriilor în judecarea, atît a peliculelor de actualitate cît și a ecranizărilor, consecință a îmbogățirii „privirilor", al unei înțelegeri mai profunde a mișcărilor interioare ale unei arte. Filmele „zilei de azi" — se înțelege, avem în vedere ceea ce răspunde unei anumite cote valorice, — impun o raportare mai nuanțată decît restrictiva trimitere la șabloanele a ceea ce ne-am obișnuit a numi „firescul", „naturalul", deținătoare ale unui fel de supremație axiologică; după cum, varietatea lecturilor pertinente ale unor pagini literare a condus, treptat, la o interpretare mai puțin rigidă și complexată a spiritului cărții.

Decelăm în unele dintre filmele anilor '80 înscrise în seria actualității, un caracter vădit polemic față de schemele „reflectării realității". Prin vitalitatea unor creații precum **Proba de microfon, Mijlocaș la deschidere, Casa dintre cîmpuri, Secvențe, Rezervă la start,** Mircea Daneliuc, Dinu Tănase, Alexandru Tatos, Anghel Mora introduc în cetatea filmului nuanțări în înțelegerea naturalului identificat cu viața însăși. De altfel, nu întîmplător, unele personaje exercită chiar profesiuni de teleast, sînt autori de reportaje tv ca în **Proba de microfon** sau regizori de filme ce greu se pot înfiripa, pentru că subiectul pîndit alunecă, fuge, nu se lasă fixat, în timp ce existența neprogramată a intra în bătaia aparatului năvălește, impune propria ei realitate: „materialul" — pretext despre fata-prinsă-fără-bilet-de-tren se pulverizează, în schimb, pe ecran, se naște o poveste încărcată de autenticitate despre dificultatea dobîndirii identității umane; regizorul din **Secvențe** are ochi doar pentru conflictul convențional din planul întîi în timp ce, în planul secund, se consumă o întîlnire infinit mai relevantă și care va face ca filmul „plănuit" să se retragă, concurat fiind de o realitate ignorată. Prin astfel de propuneri, se afirmă cu talent știința de a

extrage ceea ce Roland Barthes numea „semnificația nesemnificativului care produce efectul de real".

Fără prejudecăți

S-ar părea că unui astfel de cinematograf de tip metonimic i se opune cinematograful de tip metaforic reprezentat cu strălucire de Dan Pița nu numai în filmul de actualitate, ci și în cel de epocă. Intuind capcana spectaculoaselor procedee ale metaforizării, cineastul evită pericolul de a deveni victima lor, adică „de a lua masca drept chip" — primejdie semnalată de Jean Ricardou — apelînd cu virtuozitate chiar la jocul măștilor denunțat ca atare: puștiul din **Concurs** nu are nume, apare și dispare din și în necunoscut, este înzestrat doar cu o mare suplețe a „rolurilor", opusă biografiilor înghețate, ridicolei inerții comportamentale ale

Re-creatori de tipuri și atmosferă-Rebreanu: Titus Popovici și Mircea Mureșan *(Ion, Blestemul pămîntului, blestemul iubirii* cu Catrinel Dumitrescu și Petre Lupu)

Arta portretului: *Cîntec în zori* de Dinu Tănase (Rodica Horobeț)

talizarea unor repere mitologice implantate în canavaua cotidianului: tonalitatea baladescă a povestirii din **Țapinarii** (debutul lui Ioan Cărmăzan, după un scenariu de Radu Aneste Petrescu) fascinația unor ritualuri ce solidarizează oamenii la bine și la rău în **Miracolul** lui Tudor Mărăscu. Forța personalității creatoare străbate în aceeași cadență spațiul acestui cotidian sau oricare altul. Plasîndu-se în istoria mai veche sau în cea recentă, o cineastă ca Malvina Urșianu — ale cărei filme au căpătat în acești ani dimensiunile definitorii ale unei opere — rămîne ea însăși. S-au semnalat, uneori „fixații" cărora, printr-o interpretare inadecvată, li s-a deturnat menirea, dar nu s-a relevat, îndeajuns, libertatea cu care autoarea mînuiește în interiorul unei dramaturgii personale, varii formule narative, în egală măsură bune conducătoare de idei. **Întoarcerea lui Vodă Lăpușneanu** conferea o amploare unică componentei reflexive a filmului nostru isto-

celor cărora le iese în cale. Trecînd din registrul ficțiunii structurate ca un **apolog**, în cel al „ficțiunii realiste", Dan Pița modifică statutul personajului aflat pe post de „puști" cu nume (Mihai) din **Pas în doi**: prietenia celor doi tineri aflați și ei în căutarea propriei identități va eșua descurajant tocmai datorită nehotărîrii celui mai puțin vîrstnic de a renunța la avantajele măștii juvenile, de a-și asuma răspunderi mature. Există aici o sancționare a jocului neîngăduit de prelungit și care, în tonalități diferite, în filmul lui Dinu Tănase **La capătul liniei** sau în **Rideți ca-n viață** al lui Andrei Blaier va căpăta rezonanțe de avertisment tragic. Ludicul, pretext al unor construcții senine în general — să ne gîndim la filmele lui Gopo, la unele dintre cele realizate de Elisabeta Bostan — este, în cazul celor mai sus expuse, o temă de meditație asupra riscurilor unor soluții existențiale provizorii.

Filmul de actualitate, teritoriu al unor deschideri generoase în ordinea căutărilor estetice, a îngăduit și revi-

Vocația filmului psihologic: Tudor Mărăscu *(Bună seara, Irina,* cu Ștefan Iordache, Valeria Seciu și Emil Hossu)

Îndrăgostiții anilor noștri
(*Mireasa din tren* scenariul: D.R. Popescu; regia: Lucian Bratu, cu Gheorghe Visu și Aurora Leonte)

ric (puterea asumată ca sacrificiu), iar în latura sa formală exploata, în afara oricărei ostentații experimentaliste, virtuțile discontinuității temporale: protagonistul se întoarce în istorie, spectatorul se întoarce în timp, purtat de fluxul unei povestiri matcă zămislită de personajul doamnei Ruxandra. Cîtă deosebire față de „voința auctorială" atît de manifestă în **Figuranții**, care convoacă sub bolta unei vaste metafore ironice, pe cei ce s-au autoexilat la marginea istoriei.

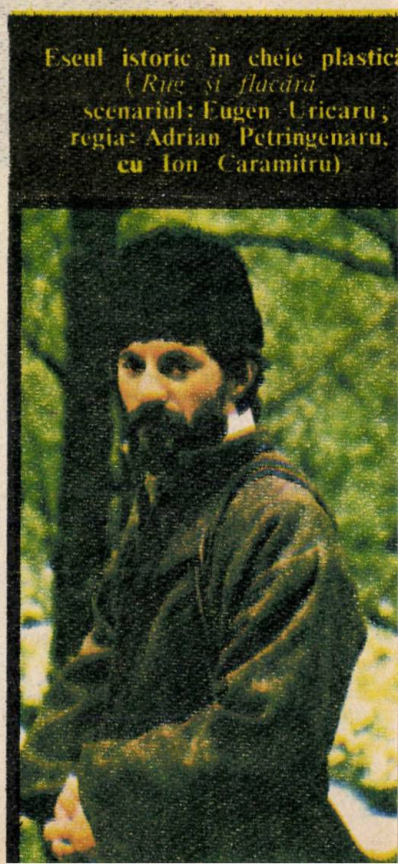
Marile satisfacții ale ecranizării

Și în anii '80 unul dintre pilonii producției noastre l-au constituit ecranizările. Justificarea opțiunilor este multiplă și nu ea face obiectul rîndurilor de față, ci constatarea, mereu reînoită, că raportarea specifică la literatură ne pune la dispoziție una dintre cheile definitorii generațiilor de cineaști și ale înțelegerii tendințelor pe care le promovează. În linia lui Victor Iliu, generația anilor '70 recurge la proza ardeleană **(Nunta de piatră)** pentru a-și afirma ceea ce Schileru numea „voința de stil", în timp ce, cu un deceniu înainte, în anii 60 dar și acum, la începutul anilor '80, Mircea Mureșan vizualiza cu un exemplar simț al epicului, fluxul narativ din marile romane rebreniene — **Răscoala**, apoi **Ion — Blestemul pămîntului, blestemul iubirii.** Din aceeași inspiratoare pagină a scrisului ardelean care, indubitabil, închide în el o făgăduință de cinematograf, au răsărit filmele lui Nicolae Mărgineanu **Întoarcerea din iad, Pădureanca, Flăcări pe comori,** cu dramaticul lor univers. Și, parcă pentru a da peste cap toate aprehensiunile și speculațiile teoretice în materie de ecranizări, creația izbutită de Stere Gulea după „Moromeții" lui Marin Preda, de o clasică limpezime a decupajului și o rară supunere la obiect, impune relansarea discuției despre „condiția transpunerilor" de la un nivel foarte înalt. Trădarea capodoperei literare, s-a dovedit, nu este o fatalitate. Spre deosebire de generația lui Stere Gulea și a predecesorilor, „optzeciștii" (de ce nu le-am spune și noi astfel celor lansați în ultimul deceniu, după modelul scriitoricesc?) nu se arată interesați — cel puțin pînă în momentul de față — de trezirea latențelor cinematografice existente într-o pagină sau alta, nu au inhibiții stîrnite de primejdia „lecturilor infidele" sau rîvna restituirilor, ci ambiția de a-și afirma o poetică proprie prin intermediul literaturii. Șerban Marinescu, Ioan Cărmăzan, Adrian Istrătescu-Lener au apelat la realismul magic al unor scrieri de Gala Galaction și Fănuș Neagu **(Moara lui Călifar, Lișca, Cantonul părăsit)** pentru a dezvolta o strategie narativă ce concurează proza modernă, prin încrederea în forța demiurgică a povestirii, a mitului, a „textului", capabile să modeleze destinele, să le instaleze pe puntea tragilă ce desparte realitatea de propria ei cristalizare în artă. Un demers întrucîtva asemănător tentează în finalul filmului **Hanul dintre dealuri** (după Caragiale) Cristiana Nicolae. Dar, luăm seama, „există o lectură minimalizatoare a unui text — spunea cineva — aceea care îl închide în litera sa... Și există o lectură de bună credință, generoasă (...) care corijează excesele, o lectură care se atașează spontan, de ceea ce este bun în operă". Astfel de cititori fără prejudecăți ni s-au înfățișat a fi cei care s-au aplecat asupra rîndurilor lui Cezar Petrescu mai solicitat în vremea din urmă; textul său „donator" a stat la baza unor filme dintre cele mai diferite de la acel **Glissando** al lui Mircea Daneliuc, cu excrescențele sale baroce de factură post-modernistă, la **Întunecare** al lui Alexandru Tatos care opune „răbdării arhitectonice", pe care o remarca George Călinescu, legile fluxului discontinuu al memoriei și, nu pe ultimul loc, situîndu-se seria **Saltimbancilor** cu sentimentala lor epică, realizată de Elisabeta Bostan.

O literatură pe cît de ispititoare pe atît de rezistentă în fața obișnuitelor exerciții prin care cinematograful transformă pagina scrisă în imagini, se dovedește creația lui Dumitru Radu Popescu. Dimensiunea pronunțat metaforică a personajelor și a relațiilor dintre ele, cu trimiteri mitologice, livrești, universale, această dimensiune poate genera conflicte — uneori ireductibile — în coliziune cu propensiunea spre un acaparator realism al ecranului. Filme precum **Dulos Anastasia trecea, Fructe de pădure** semnate de Alexandru Tatos, **Mireasa din tren** al lui Lucian Bratu, mai recent **Nelu,** debutul lui Dorin Mircea Doroftei, au transformat dificultatea în șansă. Gîndirea regizorală a intrat în rezonanță cu propunerile literaturii, al cărei cifru, odată deslușit, a situat cinematograful la confluența convenabilă a realului cu simbolul. Pornind din direcții diferite, avînd drept sursă — într-un caz, proza lui Sahia, într-altul piesa lui Caragiale, Alexa Visarion armonizează contrariile într-o viziune personală asupra tragicului căreia i se subsumează și **Înghițitorul de săbii** și **Năpasta.**

Evident, deceniul a fost traversat de mulți alți cineaști importanți, statornici în preocupări ce au imprimat direcții în perioadele anterioare: mă gîndesc la grațioasele jocuri ale lui Ion Popescu Gopo, în marginea unor lecturi „trăznite" (în sensul impus de acel „crazy" în cinematograful american) — **Galax, Rămășagul,** la vastele evocări istorice continuate de Sergiu Nicolaescu cu **Ziua Z, Noi, cei din linia întîi,** la corozivele satire semnate de Geo Saizescu după scenariile lui Titus Popovici: **Secretul lui Bachus, Secretul lui Nemesis.** După cum, chiar dacă din rațiuni tipografice încheiem turul de orizont mult înaintea sorocului calendaristic, avem toate motivele să tragem nădejde că filmele care își așteaptă ieșirea în lume la sfîrșitul anilor '80, vor întregi imaginea deceniului.

Magda MIHĂILESCU



Eseul istoric în cheie plastică
(*Ciuc și flacără* scenariul: Eugen Uricaru; regia: Adrian Petringenaru, cu Ion Caramitru)

antologii subiective

Secvențe din secvențele filmelor

Partea și întregul

Există secvențe care să „conțină" tot filmul din care ele sînt desprinse, așa cum un ciob de oglindă reflectă cerul la fel ca oglinda nesfărîmată? Se poate ca partea să „reflecte" întregul? Nu e o întrebare nouă și nici una strict „cinematografică". Și-o va fi pus, la noi, și D.I. Suchianu, care a căutat o viață asemenea secvențe capabile să condenseze sensuri vaste, le-a numit **scene-cheie** și a susținut că în ele stă rațiunea de a fi a celei de-a șaptea arte. În legătură cu proza, Gide avusese în vedere tocmai „partea care oglindește întregul" cînd a vorbit despre „punerea în abis". Metoda analizei unui roman întreg prin izolarea unui fragment a folosit-o Erich Auerbach în celebra sa „Mimesis" și a preluat-o în critica românească, într-o formulă personală, Nicolae Manolescu în a sa „Arcă a lui Noe" (bazată pe presupunerea că într-un roman există „anumite **locuri** în care un ochi atent reușește să vadă romanul în totalitate sau poate chiar toată opera acelui scriitor"). Constantin Noica (pe care l-a citat și N. Manolescu) lansase chiar, pentru sfera logicii, un nou concept, vorbind despre **holomeri** ca despre „părți care se ridică la puterea întregului" (în „Scrisori despre logică", devenite apoi „Scrisori despre logica lui Hermes"). Sigur că toate aceste speculații sînt într-o bună măsură metaforice, însă ele au ca punct de pornire incontestabil o anumită omogenitate a operei de artă, o „organicitate" grație căreia segmentele componente poartă necesarmente în ele cifrul întregului. Mai mult decît atît, aș putea la rîndul meu — întorcîndu-mă la chestiunea cinematografică — să avansez ipoteza că, la urma urmei, un film este cu adevărat valoros atunci cînd în **toate** secvențele sale se oglindește întregul! Căci doar așa s-ar dovedi el omogen și s-ar putea spune despre „metabolismul" său că este „organic"...

Mă gîndesc la toate aceste lucruri avînd în minte exemplul **Morometiilor**, unul dintre filmele de „prim-plan" ale producției noastre recente. Există în el o **anumită** secvență, una singură care să poată fi considerată „reprezentativă", esențială și „holomerică", în care „să se oglindească întregul"?

Cred că cele în măsură să revendice acest titlu sînt numeroase și că asta face valoarea filmului. Iată-l pe Moromete pe prispă, lîngă mai mult tăcuta lui Catrină, singura care-l „înțelege", chiar dacă nu i-o spune niciodată, iată-l pe Moromete la poartă, vorbind cu Bălosu, pe Moromete bătîndu-și băieții „răzvrătiți", pe Moromete citind ziarul la fierăria lui Iocan și întîlnindu-se pe uliță cu teribilul Cocoșilă, iată tăierea salcîmului, iată-i pe Morometi dormind și iată pădurea fosnitoare și cumva „magică" de la final: în toate, dacă știm să le privim ca pe niște „oglinzi", putem zări filmul întreg și lumea Morometilor întreagă (adică „Lumea", nu-i așa?). Sînt și unele mai puțin pregnante (de pildă moartea lui Dumitru lui Nae, transferată de la începutul „Delirului", apoi scenele cu Niculae sau încăierarea de la moară), însă nota generală o dau secvențele „reprezentative", în care chipurile, cuvintele, gesturile, detaliile de decor și de costumație, luminile și umbrele spun totul despre felul de a fi al acelor oameni, despre sărăcia și „idealurile" lor, despre cum simt, cum gîndesc și cum înțeleg ei că stau lucrurile cu viața noastră cea de toate zilele... Să ne reamintim — bunăoară — întîlnirea dintre Moromete și Bălosu, la poartă, desfășurată subtil, ca un duel de altă-dată, cu tatonări și atacuri directe, cu eschive și fandări laterale, cu orgolii și sfidări, o mare înfruntare morală, desfășurată printre pufăituri din „țigare" (cum scria Preda, muntenește) și ocheade reciproce, pînditoare unele, „rele", iar altele ursuze ori ironice, ba chiar și disprețuitoare, printre vorbe mormăite și gesturi calculate cu mare strategie, ca pe scena unei minunioase montări de teatru psihologic. Nu e aici, prinsă în cîteva minute de peliculă, viața lui Moromete întreagă?...

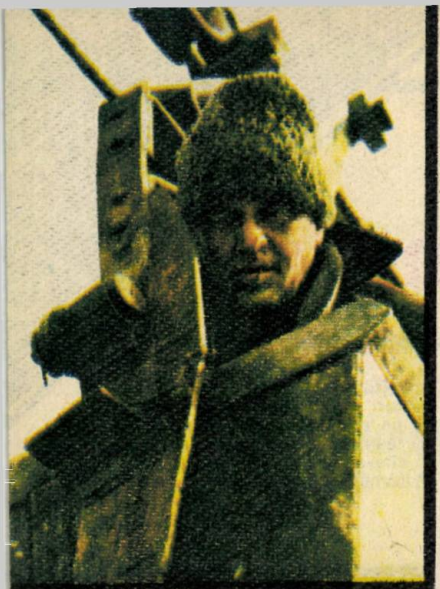
Ion Bogdan LEFTER

Final deschis

Cînd un final ocupă cam un sfert din durata întregului film, s-ar putea afirma că centrul de greutate s-a mutat acolo, de nu cumva filmul a fost făcut chiar pentru acel final. Așa se întîmplă cu **Iacob**, al cărui punct de pornire, plasat (nu paradoxal, ci în mod firesc) la sfîrșit l-a constituit „Moartea lui Iacob Onisia". Oricum, aici, în final, se adună, se dezleagă firele convergente ale narațiunii cinematografice inspirate din diversele pagini ale lui Geo Bogza, convergente și ele, despre minerii din Munții Apuseni și din Valea Jiului.

Să observăm, însă, că lungul calvar al lui Iacob în cuva funicularului oprit în miez de iarnă, pentru două zile.

Viața într-o secvență (*Morometii* de Stere Gulea, cu Gina Patrichi, Luminița Gheorghiu, Victor Rebengiuc)



Sisif înfruntîndu-și destinul (*Iacob* de **Mircea Daneliuc** cu **Dorel Vișan**)

este, în primul rînd, contrapunctic restului peliculei, în ordine stilistică sau fie și numai imagistică. Forfotei și agitației din așezarea minieră i se contrapun calmul și liniștea naturii încremenite în îngheț. Mizeriei și promiscuității din mina și casa lui Onisia i se contrapune albul pur și purificator al zăpezii atotstăpînitoare. Cursei nebunești a cuștii ascensorului pe verticala puțului minei i se contrapune lunecarea lină a funicularului pe orizontala cablului întins între stîlpii, vai, prea depărtați. Iacob însuși este altul. Lui Iacob cel hăituit de nevoi și înrăit de sărăcie i se contrapune Iacob cel nu resemnat cu soarta sa, dar aproape gata să i se supună. Conștient de primejdia în care se află, Onisia are, totuși, în subconștient, senzația eliberării sale. Fixat implacabil între cer și pămînt, el (nu) are de ales. Ghemuit în fundul cuvei, singurul liman care i se arată în curgerea spre destinația prozaică a existenței cotidiene este cerul plumburiu, neutru, dar atrăgîndu-l cu stranietatea sa. Cînd, însă, imobilizat în funicular, Iacob va înțelege că limanul devine un posibil, terifiant acces, el va refuza cuva-sicriu, căutînd refugiu pe pămîntul dintotdeauna al oamenilor. Vătuit în omăt, ca o reflectare inversă a cerului, pămîntul îl primește, atracția lui se dovedește mai puternică, iar căderea lui Onisia, Icar în răspăr, transformă jertfa în catharsis.

Dacă, în ansamblul filmului, secvența finală e contrapunctică, în ansamblul secvenței elementele vizuale se succed complementar. Doar alternanța prim-planului cuvei cu planul general al peisajului propune un contrapunct, necesar însă pentru ritmarea acțiunii, atîta cîtă este. Strădaniile lui Iacob de a se încălzi, apoi de a evada — o zbatere în spațiu închis — sînt invariabil asistate de natura, dacă nu ostilă, măcar indiferentă — o grandioare statică în spațiu infinit. Simetria cadrelor, ca într-un cîmp-contracîmp dialogat (aici, dialogul mut e subînțeles între om și destin), introduce pe rînd, într-o unitate dialectică, obiectul pe care și-l revendică (pînă la urmă cu aceeași soluție) cerul și pămîntul, precum și aceste două forțe împărțite în compoziția cadrului pe două jumătăți orizontale (simetrie interioară). Linia cablului delimitează hotarul dintre marile componente ale naturii, stîlpii îl accentuează, evidențiind totodată posibila lor legătură, soarele indecis și palid, sclipind după cîte un nor, își rezervă discret funcția de arbitru, ca să nu strice echilibrul celor două forțe.

Alegerea finală, aparent impusă, îl proiectează pe Iacob în dimensiunea cosmică: o pată întunecată pe fondul imaculat al nămeților, văzută de undeva de sus, de foarte departe, identifică prezența lui în oricare dintre ambele elemente egal ostile. Absența din viață e suplinită de ordinea universală, împăcată, în sfîrșit, cu sine însăși.

Sergiu SELIAN

Pas în cinci

Îmi aminteam acest film cadru cu cadru... Revăzîndu-l, aveam acea mulțumire a răscolirii zestrei spirituale personale care face sensibil bagajul de cultură. Revedeam cu încîntare **Pas în doi** al lui Dan Pița și așteptam secvența finală... Pentru că știam că voi avea din nou sentimentul atît de rar și atît de aparte al bucuriei artistice. Dar... de ce? Un „ce" anume îmi rămăsese în acea zonă dintre luciditate și simțire... o anume satisfacere a unei nevoi de a simți un anume cinema... atît de rar întîlnită... Și, iată... Eroul cel tînăr, cu toate șansele, lucid, sensibil și crud, suplu și alb ca un înger, își duce posesiv iubita, strîngînd-o puternic de umeri... Nu știm unde; o duce astfel că simțim că nu e momentul să ne întrebăm, poate cu siguranța drumului către destin, de altfel nu spune nimic, totul e hotărît.. trec prin fața noastră, spectatorii, ar coborî o scară care duce în libertatea naturii... dar jos, la capul treptelor îi așteaptă... iubita iubitului, sau cea care-l iubește și ea... Prima se oprește, el se duce către cealaltă, poate spre o explicație — simțim finală — a acestor parcursuri paralele de pași în doi... Dar pasiunea, așa cum e adesea în viață, o ia înaintea celor ce ar fi de lămurit pașnic în cuvinte... iubita nefericită se dezlănțuie asupra iubitului surprins într-o dilemă tragică... Și atunci... și atunci cînd instalați bine în fotoliul nostru, asistăm, în prim plan, la spectacolul deznădejdii, sîntem... parcă luați cu fotoliu cu tot... nu, nu e nici un spectacol aici, viața ne ia de mînă și ne tîrăște în mersul ei de șuvoi cu bulboane... da, ne amestecăm aici între cei doi care se păruiesc cu nădejde și regăsire, o uităm de tot pe prima iubită cu care venisem spre generoasa natură montană, o uităm de tot, undeva, în viață, deși e aici, aproape, dar dusă de fotoliul nostru fermecat n-o mai vedem, urcăm, coborîm cu cei doi... sîntem acum cu toții trei, nu ne mai putem rupe unii de alții, dacă n-om fi chiar patru, căci nu putem scăpa de prima iubită care e aici cu noi, aproape o simțim în același spațiu, deși n-o vedem... ba urcînd cu fotoliul nostru sus, pe scări odată cu nehotărîtul iubit, nu le mai vedem deloc pe ele, dragostele lui, dar ele sînt tot aici, cu noi, sîntem cu toții patru.. pe aceste scări.. în capul cărora apare eroul vital și sumbru, iubitul neiubit, corpolent și greoi, negru ca un principiu antitetic, elementar, dar justițiar și simplu, temperamental pînă la compasiune... Ne oprim, noi cei patru... El, al cincilea, coboară către iubitul prim... Nu îndrăznim să intervenim... simțim cît de personală e disputa... cît de crudă... dar fotoliul fermecat ne duce acolo, în miezul ei, cu ei... Da, sîntem acum cinci care trăim deznodămîntul: Maria, Monica, Mihai, Ghiță și... camera. Fotoliul nostru ferme-

Satul — matrice spirituală (*Lumina palidă a durerii* de **Iulian Mihu** cu **Violeta Andrei**)

cat... covorul fermecat al cinema-ului... atunci cînd camera încetează a fi un martor ocular, cînd nu numai că **participă,** dar și **intră în acțiune...** Da, aceasta era bucuria pe care o aşteptam... sentimentul rar al cinema-ului trăit de o cameră în acțiune... De o cameră în investigare... De camera unui regizor. Aici, Dan Pița semnînd prin această secvență una din mărgăritarele filmului românesc.

Savel STIOPUL

Portretistică de forță

Figuranții sau dinamica tabloului social
(de Malvina Urșianu
cu Mariana Buruiană și Jean Lorin Florescu)

Lumea care foiește pe platoul de filmare — „film cu burgheji", Buftea, anii '50 — adună laolaltă, într-o secvență antologică, aproape toate personajele filmului **Figuranții,** ca într-un teatrum mundi, ca într-un joc halucinant al istoriei, în care arta și viața se întrepătrund, inversînd spectaculos rolurile. „Asta vrea să fie o serată, un party, un bal, sau ce?" întreabă contrariată o figurantă, păstrînd din alte timpuri, nuanțele unui cod strict al protocolului. Pentru creatorii și tehnicienii echipei de filmare, ei înșiși personaje cu forță de caracterizare tipologică, momentul e doar o secvență din scenariu, „o petrecere în lumea bună" (precum cea din **Serata,** de pildă, la care se face aluzie într-o notă parodică). Ei, „foștii", cei care altădată pentru nimic în lume n-ar fi abdicat de la ceremonialul unei serate, interpretează acum roluri de servitori: Costi Bengescu (George Constantin) duce tava cu pahare („Sînt puțin cam pline. Șampania nu se servește așa" atrage el atenția. „Lasă așa!" îi spune recuziterul. „Să fie din belșug! Belșug burghez"), în timp ce soția lui (Maria Rotaru), subretă cu bonetă și șorțuleț, golește scrumiere. Sugestia e limpede: foștii principali pe scena vieții au ajuns figuranți ai istoriei. În timp ce „feciorul" Zazei, Matei (Gheorghe Dinică) a fost ales să întruchipeze... un senator! Umorul suculent al secvenței este amplificat de seriozitatea (lipsa de complexe) a celor din echipa de filmare: „Puneți ceva pe pianul ăla! E prea negru!" urlă regizorul (Eusebiu Ștefănescu). „Și noi ce facem?" întreabă un ins dintr-un grup de trei îmbrăcați modest, cu șepci pe cap. „Ce e cu aștia?" întreabă regizorul. „Grupul de sabotori. Cei care aruncă în aer instalația". „E nevoia de asta?" întreabă aerian regizorul. „E în scenariu" îi amintește discret secundul (Viorel Comănici). Nu mai insistăm asupra celorlalte personaje, al căror pitoresc nu cade nici o secundă în gratuit, fiecare cu forță de individualizare și de sugestie în galeria amplă de portrete.

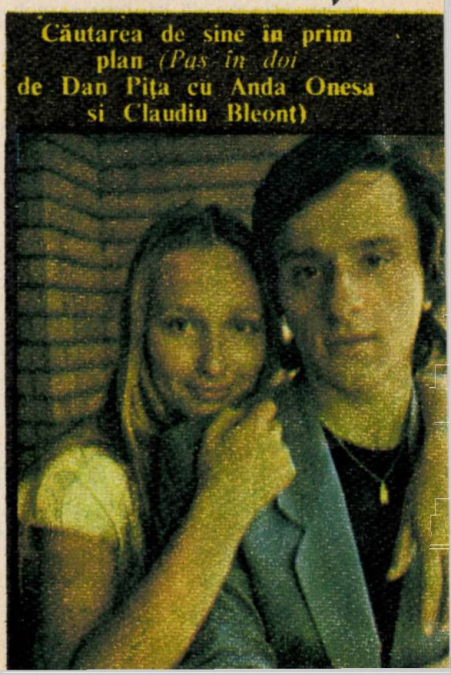
Ironia distribuirii rolurilor face ca Leonora (Mariana Buruiană), personajul-cheie al lumii **Figuranților** să interpreteze în „filmul din film" o tînără care cîntă la flaut, exact identitatea ce-i fusese refuzată în viață. Pentru că, deși s-a rupt brutal și definitiv de lumea unchiului Costi și a Zazei, mama vitregă (Gina Patrichi), de lumea tuturor rubedeniilor ce-i apar ridicole în ifosele lor aristocratice, Leonora, adolescenta care cu demnitate încearcă să-și afle rostul și locul în lumea cea nouă, în prefacere, fusese dată afară din Conservator. Într-o lume pe care o cunoaște bine, dar cu care structural simte că nu ar mai avea vreo legătură și lumea cea nouă, necunoscută, care o atrage prin proiecția ei ideală, adolescenta nu și-a aflat încă locul. Posibilă ipoteză de adolescență a eroinelor din alte filme ale Malvinei Urșianu, ea vrea să știe, deocamdată, cine este. „Fii atentă să nu se vadă baschetii!" îi recomandă garderobiera pe platoul de filmare, unde, în rochia lungă găsită în cufărul din pod, ea cîntă la flaut, trăind însingurată clipa de emoție autentică, în mijlocul acelei lumi stranii și contrafăcute. În pauza de filmare apar și figuranți din alte filme: oșteni otomani, ofițeri naziști, legionari romani, dialogul întretăiat devenind savuros: „Îi spusesem lui Tătărescu încă din '38"... „Trage Peciovski un șut și..." o întreagă lume cu iz călinescian prinde contur apăsat într-o portretistică de forță, figurînd starea de inconștiență, contrapunct al stării de luciditate, cu care de regulă, personajele principale din filmul Malvinei Urșianu își asumă destinul condiționat de meandrele mersului înainte al societății.

S-ar mai putea vorbi în cazul secvenței „filmului în film" din **Figuranții** și despre prezența elementelor textuale, despre acea „construcție în abis", termen împrumutat de André Gide din heraldică și adoptat de retoricile discursului narativ pentru a desemna un concentrat al semnificației textului, un „blazon rezumativ", care poate deschide o perspectivă revelatoare atît asupra operei cît și asupra procesului de creație. De aceea secvența ne apare, atît la nivelul tipologiei, cît și al sensurilor, al construcției — echilibru arhitectural, intensitate dramatică, suflu poetic, sondaj psihologic — drept una dintre acele secvențe reprezentative, ce pot da seamă oricînd asupra unității întregului.

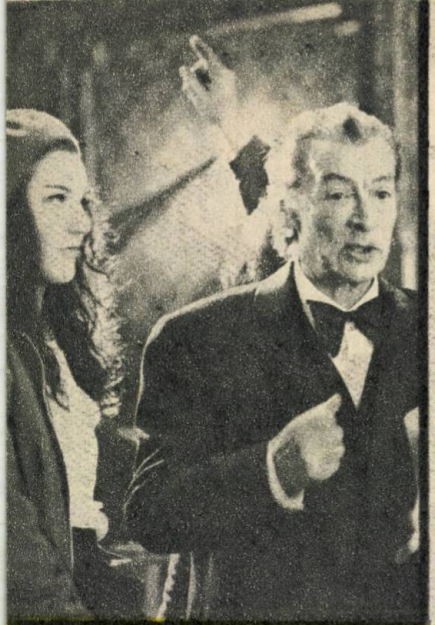
Roxana PANĂ

Înțelepciunea măsurii

Cred că **Lumina palidă a durerii** rămîne unul din filmele noastre trai-



Căutarea de sine în prim plan *(Pas în doi*
de Dan Pița cu Anda Onesa
și Claudiu Bleont)



Regizînd „fotograma esențială" *(Secvențe* de Alexandru Tatos cu Emilia Dobrin-Besoiu și Geo Barton)

nice. Cred și acum — după aproape zece ani — că admirabilul scenariu scris de George Macovescu l-a găsit pe regizorul Iulian Mihu într-o clipă de vîrf — împreună au semnat una din puținele monografii sufletești adevărate și puternice ale satului românesc și ale spiritualității pe care a plămădit-o.

«„Ion" este romanul unei societăți proaspete, viguroase, de aceea cam aspră, în care conștiința e înaltă dar nu poate face altceva decît să ia cunoștință de instinctele sale» — spunea Călinescu (în 1935) despre romanul lui Rebreanu — și cred că din aceeași sevă își trage ideologia și filmul despre o lumină palidă a durerii, într-un sat dinaintea războiului cel mare. Filosofia lui îmi pare a se fi născut însă din altă sămînță: blîndețea și cumpătarea spiritului românesc în toate vremurile. „Ce interferențe și ce sinteze au loc în acest stil [arhitectonic moldovenesc]?" — se întreba Blaga (în 1940). „Elementele ce se îmbină aparțin cîmpului bizantin și cîmpului gotic. Sinteza e românească. (...) Sinteza dintre elementele unor stiluri de tendințe diametral opuse, în esența lor, se obține datorită faptului că în concepția arhitecturii intră o deosebită grijă pentru pondere și măsură. (...) Măreția ar fi chemat după sine excesul. Izbînda moldovenească n-ar fi fost cu putință, dacă, în general, spiritul românesc n-ar fi fost călăuzit de «măsură» în toate".

Așa îmi pare că trebuie înțeles discursul din filmul lui Mihu—Macovescu. O schiță a sufletului românesc bine temperat — fără dimensiunile marii proze, dar sigur cu forța sa de sugestie. Filmul reușește prin cîteva portrete, printr-o stare lirică delicat țesută deasupra imaginilor, să definească o structură umană irepetabilă, un produs a ceea ce numim matrice spirituală. Adaugă patetismului generant din romanele țărănești ale lui Rebreanu, o doză subțire și subtilă de ironie, un umor (caragialesc!) relevant pentru disponibilitățile omului nostru. Molcom, în largă cuprindere își plimbă aparatul de filmat privirea peste pămînturi cu rădăcini pierdute în negura vremurilor, cu insistență dar mai ales cu maiestate își construiește filmul frazele. Balade adevărate, de un autentic și esențial arhaism folcloric, devin flexiunea temei în registru epic — la întretăierea lor, filmul capătă o respirație unică, de epopee. O sinteză cu valoare de hermeneutică, plasată, cinematografic vorbind, sub semnul unduirii — ritm și spațiu mioritic. Tot așa cum, privind chipurile oamenilor din acest film (mulți țărani adevărați, cu hainele lor muncite) înțelegi mai bine de ce spiritul poporului nostru a preferat radicalității mitului, blîndețea poveștii sau seninătatea basmului. Toate aceste elemente nefiind ele extrapolări sau ilustrativisme, ci reprezentînd, prin inteligență creatoare, asumarea cinematografică a ideii de **cimp stilistic** — arta și izbînda acestui film.

Paul SILVESTRU

Fascinat de vérité

Întors dintr-o obositoare prospecție, ostenit după disputele și discuțiile în care le-a explicat membrilor echipei cît de important este ca totul, în filmul lor, să arate „ca-n viață", Regizorul ajunge acasă. Este ajunul Anului Nou și în apartamentul unde nu-l așteaptă nimeni, nici un semn de sărbătoare. Lîngă platoul cu mîncare, un bilet cu greșeli gramaticale „dacă nu mîncați puneți în frigider". Telefonul sună strident, făcînd încăperile să răsune a gol, dar nu reușește să-l înveioreze: e numai o felicitare convențională, din partea cuiva care „bate la porțile afirmării". Risetele din vecini, melodia sacadată a „periniței", zgomotele de tacîmuri și clinchetele de pahare amplifică senzația de singurătate a eroului. Portret de cineast în criză de creație, s-ar putea numi această secvență în care Alexandru Tatos joacă rolul regizorului.

Deci, regizorul ascultînd, la propriu și la figurat, „pulsul vieții". Sigur că nu este pentru prima dată cînd vedem așa ceva pe ecran. Primul exemplu venit la îndemînă este **Noaptea americană** al lui François Truffaut unde raporturile dintre cinematograf și realitate sînt analizate cu admirabilă finețe. Și acolo regizorul-personaj era un **alter-ego** al celui care semnează filmul. Tatos nu are însă exuberanța lui Truffaut și nu crede că este atît de simplu să formezi mult visata „echipă sudată". Pasiunea protagonistului din **Secvențe** pentru adevăr, firesc, naturalețe și spontaneitate nu se transmite instantaneu asistentului, actriței, secretarei de platou, machieuzei etc. Regizorul fascinat de **ciné-verité** se află în această secvență într-un pasager moment de descumpănire. Bătălia lui pentru autenticitate va înregistra, abia mai tîrziu, o rundă cîștigătoare. Încordata sa „vînătoare" după amănunte revelatoare din viață, îndîrjita luptă pentru respingerea notelor false își vor găsi pînă la urmă sprijinul în aportul echipei și satisfacția în ceea ce se vede pe ecran. Este o cauză pentru care merită să plătești cu asemenea clipe de solitudine, demonstrează prin această peliculă-**credo** regizorul Alexandru Tatos. Filmografia lui este un argument că, într-adevăr, merită.

Dana DUMA

O „dramă de cameră" strămutată în exterior *(Ciuleandra* de Sergiu Nicolaescu, cu Gheorghe Cozorici, Ion Rițiu și Ion Anghel)

Structuri polifonice

Contestîndu-i lui Rebreanu „putința de a întui persoane", George Călinescu aprecia în a sa monumentală **Istorie a literaturii române** că în „Ciuleandra" cazul e dedus, văzut exterior și excesiv sistematic", nuvela în sine mai înfățișîndu-i-se „divinului critic" doar ca „onorabilă, rece, superficială, deși bine întocmită". Opinii destul de tranșante, trebuie să recunoaștem și prea puțin compatibile cu impulsul prim, presupus ca obligatoriu generos, al oricărei ecranizări. Și totuși, paradoxal, părerea călinesciană pare a-l fi influențat și stimulat pe Sergiu Nicolaescu care, fără a i se supune integral, reține însă esențialul: ideea de sistematizare, de lucru „bine întocmit", atît de potrivit cu propriul său temperament. În dubla-i calitate regizorală și (co) scenaristică, cineastul construiește astfel un edificiu filmic de o maximă rigoare. Aidoma unei fugi pe mai multe voci, temele sînt expuse și dezvoltate în conformitate cu legile unei elaborate polifonii audio-vizuale; motive ale coșmarului (jocul țăranilor răsculați, moartea căprioarei, hora argeșeană) se întrepătrund în **Ciuleandra** cu cele ale luciditații (uciderea Mădălinei), într-o densă armonie imagistică.

Îndeosebi această din urmă secvență surprinde prin eficienta abordare a unei strategii cinematografice complexe, oferind cheia întregii rezolvări dramaturgice ulterioare. După un pregeneric saturat de sonorități de cele mai diverse proveniențe, sîntem proiectați fără tranziție într-un spațiu al tăcerii absolute, străpuns brutal de un strigăt în noapte. Două personaje, despărțite prin insurmontabile bariere psihologice, schițează vane tentative de comunicare în albeața parcă neverosimilă a somptuosului lor dormitor; zbaterea hăituită a lui Puiu Faranga se lovește însă de indiferența înghețată, de „ochii goi" ai unei Mădăline-Madeleine, resemnat obedientă în executarea unor ritualuri mondene. Sergiu Nicolaescu revine asupra momentului. O dată, în timpul discuției dintre doctor și ucigașul fecior de boier și în sfîrșit, atunci cînd cei doi nestiuți rivali ajung împreună la locul crimei. Izvorît dintr-o subtilă dialectică a clar-obscururilor, prefațat de angoasante și simbolice tenebre și la propriu — în casa Faranga s-a produs o pană de electricitate — adevărul își croiește sinuos drum spre lumină. El răbufnește neechivoc la capătul unei secvențe de o revelatoare consistență, minuțios orchestrată în toate compartimentele care, surprinzător, deși în aparență doar „rece" și „exterioară" (sau poate, tocmai de aceea) izbutește să confirme pregnant capacitatea autentică a regizorului de a crea atmosferă și „a întui persoane".

Olteea VASILESCU

Cerere în căsătorie

El pășește țanțoș în hainele noi, „de gata", vrînd parcă să atragă atenția asupra lui ca și cînd ar spune: „Hei, iată-mă-s, credeți că numai în salopetă îmi stă bine, în pulovere tricotate de mama și în cămăși cadrilate? Cu banii munciți de mine, mi-am luat cel mai elegant costum și o cămașă de cinste. Ce-mi lipsește e o cravată asortată!" Se apropie de tînăra vînzătoare, la început cu gîndul doar la completarea garderobei. Dar ea e frumoasă și modestă și pare o fată bună și ar merita să știe cu cine are de-a face, căci despre el a scris și la gazetă. El ține să-i arate „cartea lui de vizită" o poză cu cască pe cap, apărută în articolul despre succesele lui și întinde jurnalul ca din întîmplare, sub ochii vînzătoarei. Ea înțelege, zîmbește și încearcă să-i facă nodul la cravată. Și atunci, ca din senin, el începe să facă scandal, „să vină responsabilul!" și apare cu un surîs împăciuitor responsabila care nu înțelege de ce acest client cusurgiu îi cere s-o mute pe tînără, încă din prima ei zi de lucru, la alt raion. „Fiindcă nu vreau ca soția mea să lucreze într-un raion unde trebuie să se agate de gîtul bărbaților!" (citat din memorie.) Responsabila (Sanda Toma) privește nedumerită de la unul la altul, caută o confirmare în ochii fetei (Maria Ploae) încurcată, la rîndu-i, dar simțind că băiatul ăsta (Mircea Diaconu) nu glumește, că soarta i l-a scos în cale într-un moment cînd își pierduse încrederea în oameni, pentru a-i îndrepta pașii pe calea firească a unui cămin, a unei familii.

Rareori o cerere în căsătorie mai rapidă ca asta, o Blitz-Liebe mai convingătoare! Richard al III-lea o cucerește pe Lady Ann într-un monolog, închizîndu-i toate porțile de scăpare, Julien Sorel și-a premeditat seducerea doamnei de Rênal, Andrei Pietraru — pe cea a Ioanei Boiu-Dorcani, pregătind argumente imparabile; Tanța și Costel se decid să facă nuntă în fața halbelor și mititeilor din restaurantul gării Medgidia (pentru ea, doar „un țap și doi mici") după ce aflaseră esențialul unul despre celălalt; profesie, familie, cîștigul, culoarea ochilor — numele fiind mai puțin importante.

Dar aici în filmul **Promisiuni**, scenarista Vasilica Istrate a imaginat o scenă de redutabilă forță de sugestie, regizoarea Elisabeta Bostan a ales cu

Firescul la el acasă *(Promisiuni* **de Elisabeta Bostan cu Maria Ploae și Mircea Diaconu)**

știință protagoniștii și locul acțiunii — filmările s-au realizat chiar într-un magazin universal pe un du-te vino autentic, iar cei trei actori, fiecare în parte și toți laolaltă cu finețe (Sanda Toma, cu sinceritate și expresivitate — Maria Ploae asemenea, iar cu aplomb — Mircea Diaconu) reușesc să creeze senzația de prospețime, de firesc, de farmec. Într-un cuvînt — o secvență antologică a filmului nostru de actualitate.

Octavia TREISTAR

Cu forța cărții și cu talentul valorificării cinematografice (*Pădureanca* de Nicolae Mărgineanu, cu Șerban Ionescu și Manuela Hărăbor)

Apa, pămîntul și răbdarea

Un om scoate apă din fîntînă. Gest de mii de ori făcut, căci omul este argat, iar brațele sale fac mișcarea aproape fără știre. Dar acum roata fîntînii cunoaște alte ritmuri. Ea se integrează în drama omului. Iar acesta este umilit, umilit și mînios. Mînia lui accelerează mișcarea roții, apa scoasă este răspîndită în curte, roata se învîrtește din ce în ce mai repede, pămîntul însetat primește la început apa, dar ritmul roții crește și pămîntul își schimbă chipul. Pe măsură ce mînia omului se învolburează, ciutura se umple și se golește mai des, pămîntul saturat devine noroi, reține pasul omului — îl prinde în altă menghine decît cea a furiei. Dar vine și sleirea, brațele își molcomesc mișcarea. Totuși furia n-a trecut și în curtea întunecată omul bătucește cu picioarele pămîntul clisos, dansează tăcut, crîncen, în ritmul zbuciumului doar de el simțit, doar de el știut. Singur cu zeii indiferenți. Ca și oamenii. Pentru suferința omului nu există ostoire. Pentru umilința lui nu se află balsam. El a învățat dintotdeauna să rabde. Și bătătorește înverșunat pămîntul, își macină furia și își coace răbdarea pentru mai departe. Omul este tînăr și are în față o viață întreagă. Și doar răbdarea va fi partea lui. În rest: tot răbdare. Omul este Șerban Ionescu. Personajul este al lui Ion Agârbiceanu. Secvența: a lui Nicolae Mărgineanu. Iar filmul: **Pădureanca.**

Florica ICHIM

Între destine paralele (*Hanul dintre dealuri* de Cristiana Nicolae cu Dana Dogaru)

Oglinda-viață, oglinda-iluzie

Un chip înghețat, straniu, materializînd pornirile tiranice ale polcovnicului... Detașare, ironie împinsă pînă la sarcasm, cruzime diabolică... polcovnicul Iordache. Statura sa domină un spațiu arid — conacul împietrit în spaima relelor trecute și viitoare, un spațiu consubstanțial cu autoritatea. În opoziție, aflat dincolo de răscrucea dintre dealuri, ținutul verde, tărîmul sevelor vitale ce ascunde hanul... Născută parcă dintr-o tainică respirație a pădurii, hangița „frumoasă, voinică și ochioasă" (după descrierea lui Caragiale) este deplină stăpînă a acestor locuri, dar și stăpînită de ele. Mai tîrziu, ca semn de dragoste, îl va purta pe Ștefan prin hățișurile nimănui cunoscute: „N-am să-ți ascund nimic... Să te știe locurile, să te știe pădurea."

Între aste două lumi se consumă destinul tragic al eroului — viitorul ginere al polcovnicului, tînărul Ștefan, nobilul scăpătat; între tentația banului, a puterii, și vocația dragostei, a dăruirii. O contradicție ai cărei termeni glisează permanent într-un joc de oglinzi, de reflexe-simbol. În **Hanul dintre dealuri** odaia hangiței, cu ușa oglinzii-hotar, devine un spațiu ambiguu, de transcendere a realității. Marea oglindă este așezată astfel încît, în orice punct al odăii te-ai afla, privirile să-ți fie captate de ea; ochiul ia cunoștință de lucrurile înconjurătoare prin oglindă. Ceea ce se petrece în oglindă este o realitate secundă, susceptibilă de fantastic. Dificile racursiuri, plonjeuri anihilînd raportul obiectelor, o rafinată difuzare a luminii estompînd contururile, augmentează starea de ne-liniște a eroului, de pendulare între cele două lumi disjuncte. Oglinda are puterea de a face vizibile proiecțiile interioare: Ștefan vrea să fie bogat, vrea putere... În noaptea de agonie, oglinda îi oferă imaginea feerică a vieții tînjite; numai că gestul disperat cu care hangița închide ușa peste această imagine-tentație dezvăluie sensul ultim — moartea.

Ștefan, ginerele polcovnicului Iordache trăiește, este bogat, are putere... Alegerea a fost făcută: a supraviețuit, a devenit om avut dar a căpătat de fapt doar puterea de a se supune... ca un rob, tiranului, cucerind „victoria" ca un învins.

Se zice în popor că oglinda are puterea de a păstra peste timp ultima imagine... Ultimul cadru. Un stop-cadru: îmbrățișarea îndrăgostiților în rama incendiată a oglinzii-simbol.

Regia spectacolului: Cristiana Nicolae.

Marina ROMAN JUC

Cum răsună muzica în filmele noastre?

Un trubadur din secolul XX *(Zîmbet de soare* de Vasilica Istrate și Elisabeta Bostan. Muzica: Marius Țeicu, cu Tudor Pătruț și Blanca Brad)

Răsfoiesc cronicile muzicii de film publicate în ultimii ani; și, treptat, în minte îmi revin impresii sonore din alte producții cinematografice românești importante pe care le-am văzut, dar despre care nu am scris... Încet-încet, muzica peliculelor lansate în ultimul deceniu de către casele noastre de filme se adună astfel, în fața mea, într-un sistem a cărui structură seamănă cu aceea a unui organism viu: un schelet solid, echilibrat și mobil îl susține, o rețea de vase comunicante îl hrănește, un releu de transmisie a ideilor și sentimentelor, a stărilor și trăirilor îl străbate, aidoma sistemului nervos. Ca orice organism viu și acesta este fiul și urmașul cuiva: s-a născut deci cu o zestre, pe care și-a sporit-o, crescînd și maturizîndu-se, acumulînd noi elemente definitorii și — fatalmente! — renunțînd la altele specifice înaintașilor săi ori, cel mult, perioadei sale de primă tinerețe. Iar, pînă la urmă, balanța aceasta sensibilă între cîștiguri și pierderi, îmi pare a indica nu numai valoarea ci și caracterul muzicii noastre de film din ultimul deceniu.

Indiscutabil, global, ea a urcat o treaptă importantă pe scara profesionalismului (în pofida faptului că au fost solicitați să scrie muzică de film și unii muzicieni care nu sînt, în fapt, compozitori!), subordonîndu-se mai precis imaginii, dar a abandonat parcă o părticică din prospețimea inspirației și forța fanteziei, din candoarea și spontaneitatea cu care irumpea altădată, uneori chiar copleșind elementele vizuale ale filmului (vezi muzica lui Gheorghe Dumitrescu la **Tudor**, Tiberiu Olah la **Mihai Viteazul**, Liviu Glodeanu la **Pintea** etc. etc.).

Desigur, au apărut — în seria semnatarilor de partituri pentru film — nume noi (unele, ce-i drept, ca prezențe izolate și nu întotdeauna foarte semnificative), dar după opinia mea a fost zdruncinat întrucîtva raportul între ponderea compozitorilor de muzică simfonică și a acelora de muzică ușoară, regizorii fiind tot mai mult tentați de accesibilitatea acestui din urmă gen, de priza lui la public, de popularitatea de care se bucură autorii lui și, preferînd aceste avantaje profunzimii și complexității de expresie pe care — virtual — o deține creația celor dintîi. Or, un compozitor de muzică simfonică — s-a dovedit și nu o singură dată! — poate fi capabil să scrie, dacă necesitățile filmului o impun și un cîntec de muzică ușoară ba chiar și o piesă de muzică populară (vezi exemplul cel mai recent: partitura lui Călin Ioachimescu la filmul **Miracolul** al lui Tudor Mărăscu) pe cînd invers e mai greu (și, din cîte știu, nici nu s-a întîmplat vreodată, pînă acum, cel puțin).

S-a schimbat, tot astfel, valoarea raportului dintre ponderea muzicii originale și aceea a ilustrației muzicale. Prezența unor fragmente din compoziții „clasice" este tot mai rară, apărînd (după știința mea, cu o singură excepție: **Mitică Popescu** de Manole Marcus, cu ilustrația muzicală a Ilenei Popovici) doar în condițiile în care ea este cerută de acțiunea reală a filmului (cum se petrece în **Încrederea** aceluiași Tudor Mărăscu — sau — mai substanțial încă — în **Figuranții** Malvinei Urșianu)

De altfel, funcționalitatea elementului sonor este din ce în ce mai considerabilă în peliculele ultimului deceniu, dispărînd treptat acel tip de film în care muzica se derula continuu, paralel cu imaginea, tulburînd pînă și dialogurile. Fenomen lesne de observat și în muzica simfonică și camerală „pură", și aici a fost reevaluată forța expresivă a tăcerii, în relația ei cu cuvîntul, cu sunetul sau cu zgomotul. (Nu întîmplător Anatol Vieru, în **Iacob** de Mircea Daneliuc, a ajuns la performanța supremă în această direcție: nu este el oare, încă din 1966, autorul unei splendide lucrări camerale ce se intitulează „Trepte ale tăcerii" și n-a scris el, un an mai tîrziu, o simfonie numită „Oda tăcerii"?) În schimb, firește, musicalul a ajuns și el în filmele noastre la o remarcabilă împlinire: stau mărturie cele două **Chirițe**... ale lui George Grigoriu, **Rămășagul** și — mai cu seamă — **Zîmbet de soare**, de Marius Țeicu.

În continuare, esențele străvechii creații folclorice nutresc numeroase dintre paginile de referință ale muzicii de film: acelea compuse de către Cornelia Tăutu pentru **Acasă** de Constantin Vaeni și **Morometții** de Stere Gulea sînt, cred, pilduitoare pentru capacitatea de a ridica, spre o mai amplă generalizare, semnificația unor întîmplări, altminteri strict fixate în timp și spațiu.

În fine, într-o epocă în care paleta timbrală s-a îmbogățit teribil grație folosirii sintetizorului (preferat însă uneori — de ce să n-o recunoaștem — mai ales pentru facilitățile pe care le oferă în materializarea sonoră a partiturii), există încă autori care — asemeni lui Cornel Țăranu, în **Flăcări pe comori** de Nicolae Mărgineanu — izbutesc să cîștige riscantul pariu al competiției cu mijloacele moderne de producere a sunetului, creînd cu simplele, modestele, bătrînele instrumente „tradiționale", o muzică de mare frumusețe și originalitate, plasticitate și putere de seducție.

Luminița VARTOLOMEI

arta detaliului

Pactul cu memoria

Şi după ce timpul trece, şi după ce faţă de orice peliculă văzută la un moment dat intervine acel ecart, acel firesc proces de distanţare şi implicită obiectivitate — cum de altfel se întîmplă cu întreaga noastră viaţă pe care o contemplăm, la un moment dat, cu un ochi de peisagist —, ce mai rămîne în amintire?

Mie îmi rămîn o sumedenie de nuanţe, ca o ploaie de petale „sub castanul înflorit", imagini, amănunte, frînturi de dialog, tot ce, probabil, atunci m-a frapat ori m-a impresionat, m-a trimis printr-o convenţie tacită a poeziei la **altceva,** aşa cum o metaforă trezeşte un gînd, aşa cum o amintire o trezeşte pe cealaltă în cealaltă, în acest flux-reflux continuu al memoriei.

Sînt pelicule în care nuanţarea relaţiilor dintre personaje este chiar miezul filmului: Cum, de pildă, triunghiul iubirii din **Tată de duminică** (regia Mihai Constantinescu), cel care primejduia chiar echilibrul unei copilării, în care iubirea iubitei şi iubirea soţiei se înfruntau tăcut, sugerate printr-un amănunt gîndit de regizor, un ton de interpretare: un zbucium lăuntric drapat în resemnare luminată slab de-o lumină mică de speranţă pe chipul Ginei Patrichi, o stridenţă în ton, o amărăciune oportun jucate de Olga Delia Mateescu. Din nuanţe era compusă şi atitudinea soţiei lui Manica-

Frumoasă, enigmatică (Ioana Pavelescu în Calculatorul mărturiseşte de Radu Aneste Petrescu şi George Cornea)

tide în **Facerea lumii,** (regia Gheorghe Vitanidis), extraordinara Clody Berthola, care dintr-o privire şi un ton nuanţa un personaj, o lume, o mentalitate, o realitate socială şi istorică. Nuanţa porneşte de la scenariu, (de la cartea lui Eugen Barbu, în ultimul caz), ea e sugerată de litera scrisă, înainte de toate. Nuanţa o gîndeşte regizorul în ceasul acela de veghe şi frămîntare, în ceasurile în care filmul dospeşte în minte, în care personajele şi decorurile, tensiunile şi relaţiile prind chip, încet, încet, aşa cum la ora patru spre cinci, în dimineaţa de vară, totul în jur e mai mult presimţire, contur indistinct, prezenţă misterioasă şi apoi, toate capătă formă încet, încet, pînă cînd vine clipa luminii clare, iar ea limpezeşte totul, triumfătoare.

Filmul este o operă colectivă subordonată concepţiei regizorale, dar nuanţele sale vin din foarte multe părţi: din muzică, din coloana sonoră, din scenografie, din interpretare. Îţi rămîn în minte frînturi care au şi ele greutatea lor — specifică, uneori — ele îţi reamintesc (prin acel mecanism cunoscut, descris de Marcel Proust) tot filmul, toată atmosfera. Eşarfa violetă a Mariei (Maia Morgenstern) din **Maria şi marea** (regia Mircea Mureşan) smulsă de vînt şi furată de mare, aruncată înapoi pe mal, o zdreanţă oarecare, plină de nisip, de nefolosit, ea, care asistase fluturată de vînt la toată emoţia şi intensitatea unei iubiri pe un ţărm, purta cu sine şi materializa cinematografic un stil de proză (acela al romancierului Radu Tudoran, scenaristul filmului), o formă de simbol, de literatură iubită de adolescenţi.

Adeseori chiar traseul unui personaj poate fi o nuanţă a filmului; mi-l amintesc pe proprietarul acelui cinematograf din **Cîntec în zori** (scenariul Dumitru Carabăţ, regia Dinu Tănase) care, în plină realitate a războiului agonic, se detaşa (tragic) de tot şi în loja lui, în sala goală, turnîndu-şi un pahar de şampanie (al înfrîngerii, al deşertăciunii, al finalului,) îi spunea operatorului: „Mai pune-mi o dată **Rapacitate".** Capodopera lui Stroheim avea efectul unui drog, sau îl detaşa dintr-o realitate inconfortabilă.

Un întreg film al nuanţei era **Singur de cart** (regia Tudor Mărăscu), după părerea mea un film neobişnuit, chiar o cucerire pe teritoriul (cam arid) al diversităţii şi însolitului personajelor contemporane. În condiţiile în care (din comoditate ideatică mai mult, ori din lipsă de imaginaţie?) operăm, mai ales, cu „eroi pozitivi", „eroi negativi", împărţiri tranşante, chiar prea tranşante, dar care azi nu mai sînt operante — eroii acestui film erau vii şi nuanţaţi, frămîntaţi de gînduri şi viaţă aşa cum e ea, cuprinzatoare şi ambiguă. Îşi încărcau personajele cu insolit şi personalitate, cîţiva actori pe deplin conştienţi de sensurile filmului: Irina Petrescu, Dragoş Păslaru, Vasile Niţulescu. Un tip de nuanţare creatoare, precum a reuşit pe deplin scenariul lui Dumitru Carabăţ prin personajele interpretate de Alexandru Repan şi Adrian Pintea. **(Vulcanul stins)** (regia George Cornea). O relaţie umană la fel de nuanţată este cea dintre eroina Malvinei Urşianu în **O lumină la etajul zece** — inginera care căzuse pradă delaţiunii şi minciunii, fătărniciei, erorii-şi avocatul acesteia. Totul, începînd cu ambiguitatea inteligentă a dialogului e nuanţare. Ea: „De ce ai grijă de mine?" El: „Din orgoliu bărbătesc." Se confruntau în acel film de urmărit cu emoţie, cu iacrima-n colţul ochiului şi strîngere de inimă, doi mari artişti: Irina Petrescu şi Gheorghe Dinică. De altfel, nuanţarea este în filmele acestei autoare complexe care e Malvina Urşianu un deziderat al direcţiei sale artistice. Vă mai amintiţi vocea aceea ostenită, cu accent franţuzesc a bătrînei doamne din **Trecătoarele iubiri** care aştepta pe plaja pustie, răscolită de vînt? Ea exprima toată **nostalgia,** toată drama înăbuşită a dezrădăcinării. Vă mai amintiţi panica personajului interpretat de Irina Petrescu în **O lumină la etajul zece,** cînd în plină noapte bate la toate uşile din blocul în care stă? Nici una nu se deschide, ea e încă singura locatară. În secvenţa aceea sînt concentrate solilocvii fremătătoare, drama comunicării, gîndul singurătăţii şi-al datoriei, ideea de solidaritate umană, încredere, prietenie, sacrificiu.

O nuanţă nu trebuie să fie neapărat legată de poezie, de frumuseţe, de candoare, de emoţie. Ea poate veni din caricatural, din ridicol, din ironie benignă ori dimpotrivă, muşcătoare. Un rîs anume (excelent Corneliu Revent, pliat exact pe personaj) arunca o notă de ridicol şi bizarerie asupra comportamentului unor virtuali socri în **Pas în doi** de Dan Piţa . În **Rămîn cu tine** (scenariul Dumitru Buznea, regia George Cornea), personajul interpretat de Dana Dogaru, ţăranca tînără şi ambiţioasă care crede că poate cumpăra cu bani orice — o situaţie, ba chiar şi bărbatul iubit, îşi saltă cu siguranţă de sine vulgară, ostentativ talerii salbei — ea îşi poate cumpăra pe bani orice — mantou, pălărie, situaţii, relaţii, diplome, tandreţe, iubire. Cel puţin aşa crede. Ironia regizorului e perfect drapată într-un soi de îngăduinţă, fata aceea e ca o plantă care devine printr-o anomalie (sau din pricina unei condiţii de mediu?) altceva, deprimant şi un pic monstruos. Mă urmăreşte imaginea ei, aşa, plecînd de la salonul de mode, călcînd şleampăt pe tocurile înalte, ca pe o clipă de sinceritate socială, ca pe o lecţie greşit însuşită dintr-un traseu uman lung şi întortocheat al emancipării care-şi are, firească, poticnelile lui.

Sigur, şi nuanţele ironiei sînt destule: realitatea furnizează regizorilor noştri atîta material documentar! Exemple puţin mai vechi, **Secretul lui**

Bachus (regia Geo Saizescu), **Toamna bobocilor,** (regia Mircea Moldovan) **Buletin de Bucureşti** (regia Virgil Calotescu) sau un exemplu mai recent **Sper să ne mai vedem,** cu o ironie benignă, plăcută foarte, susţinută de Dumitru Dinulescu după litera lui Ion Băieşu, cu o sumedenie de elemente ajutătoare — scenografie, muzică simfonică şi partituri actoriceşti. La un moment dat ironia poate fi calea nuanţată care duce spre patetism, spre alte sensuri, mai adînci, mai grave, spre un tip de problematizare ce ridică filmul în zona adevăratei arte (vezi **Concurs** de Dan Piţa). Un film care friza nuanţa poematică (şi prin poveste, nu doar prin imagine şi stil regizoral) în care se întîlneau rezonanţe mitice şi baladeşti cu pasaje de reportaj literar era **Ţăpinarii** (regia Ioan Cărmăzan).

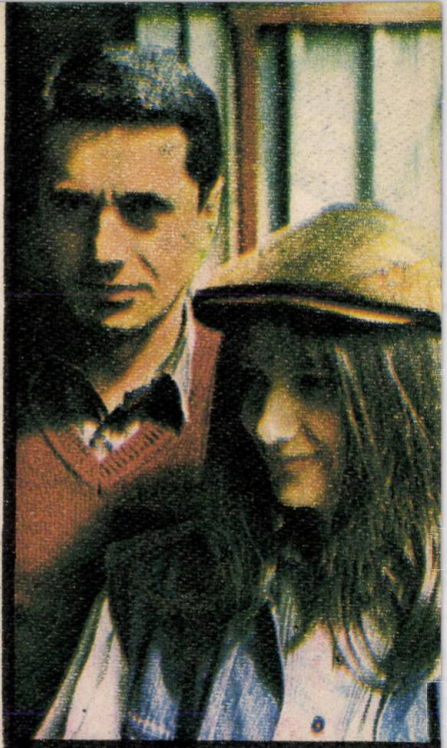
Poate că nici un alt gen de film ca **ecranizarea** (sau filmul pornit din opera vreunui clasic) nu încearcă mai mult şi mai obstinat să nuanţeze o pagină a literaturii noastre, care, desigur, capătă contur în mintea regizorului: zeci de elemente din substanţa literară îşi caută întruchipare. Chiar stilul autorilor îşi găseşte, la un moment dat, un tip de expresie fluidă în film. Aşa cum ne apar Liviu Rebreanu în **Ciuleandra, Răscoala, Pădurea spînzuraţilor**, Ion, blestemul pămîntului, blestemul iubirii, Cezar Petrescu, în **Întunecare, Glissando**, Ibrăileanu în **Adela**, Gala Galaction în **Moara lui Călifar**, Sadoveanu în **Ochi de urs** şi **Vacanţă tragică**, Camil Petrescu în **Ultima noapte de dragoste, intîia noapte de război**, G. Călinescu în **Felix şi Otilia, Ioanide**, Ion Agârbiceanu în **Nunta de piatră, Flăcări pe comori**, Ioan Slavici în **Moara cu noroc, Dincolo de pod, Pădureanca**. Acest „talent" de a echivala nuanţa literară cu cea cinematografică presupune co-existenţa originalităţii autorului de film cu cel de literatură, cea care duce la un soi de complicitate artistică. Huxley spunea despre omul de litere că acceptă diversitatea şi multiformitatea lumii, acceptă incomprehensiunea fundamentală la nivelul ei de existenţă brută. În sfîrşit, acceptă provocarea pe care i-o aruncă unicitatea, multiformitatea şi misterul ei, şi odată acceptate toate acestea, îşi ia misiunea — paradoxală — de a reflecta hazardul şi informitatea existenţei individuale în opere de artă de înaltă organizare şi semnificaţie. Continuînd raţionamentul şi parafrazîndu-l, omul de film acceptă la rîndul său provocarea pe care i-o aruncă literatura, luîndu-şi misiunea dificilă şi paradoxală de a reflecta în imagine şi cumul sincretic de artă, ceea ce nu se poate vedea, ceea ce se ascunde printre rînduri. E una din cele mai dificile acte de sublimă indiscreţie artistică şi aduce cu sine o parte de satisfacţie şi una de frustraţie. La înfăptuirea acestui act artistic şi incitant, care cere un anume rafinament artistic, o duplicitate de tip superior: mimetism şi originalitate, maleabilitate şi direcţie personală în acelaşi timp, o importanţă hotărîtoare o are nuanţa. Ea diferenţiază o ecranizare de alta, ea sugerează atmosfera particulară.

Şi vine, cum e şi firesc, vremea gîndului pentru actorul pornit să îşi exprime într-o nuanţă a jocului toată acea pornire artistică, ambiţie actoricească şi culturală în acelaşi timp, dovedindu-ne ce se găseşte în creuzetul închipuirii, clipe de acumulare şi solilocvii. Sînt actori care fac din nuanţare punctul de forţă al carierei lor artistice: Victor Rebengiuc, Clody Berthola, George Constantin, Ştefan Iordache, Irina Petrescu, Ion Caramitru, Dorel Vişan, Leopoldina Bălănuţă, Valeria Seciu, Mitică Popescu, Olga Tudorache, Marin Moraru, Mariana Buruiană, Adrian Pintea, Claudiu Bleonţ, Maria Ploae (iertată-mi fie această enumerare amestecată, fără criterii de generaţie artistică, o enumerare care-mi vine-n minte ad-hoc şi care demonstrează poate actualitatea, tinereţea, prospeţimea unor nume prezente de mulţi ani pe generice le filmului românesc şi în acelaşi timp maturitatea celor tineri). Dar se întîmplă de multe ori ca dintr-un film (şi cu asta revin la proustiana **madeleine**) să-ţi rămînă un ton, o încreţire a frunţii, un gest, o mişcare, un surîs.

Expresia feţei lui Colea Răutu în dialogurile cu fiica sa din **Facerea lumii**, ochii lui Octavian Cotescu în **Bariera**, acea aplecare a umerilor sub pardesiul modest, îndurerare care însemna mîndrie şi resemnare, deopotrivă, a Ginei Patrichi din **Tată de duminică**, privirea lui Anton Tauf aruncată peste „deşertul" dobrogean simbolic aproape, din **Miracolul**, blîndeţea tristă din vocea lui Emanoil Petruţ, pe şlepul sacrificat în timpul războiului **(Riul care urcă munţele)** ori ochii copilului devorat de febră, ochii dilataţi la vederea ceaiului aburind (Mihai Brătilă în **Cîntec în zori**) toate acestea, sute de astfel de amintiri sînt posibile clipe care fac un pact cu memoria noastră şi pe care nu le putem uita. Nu pot uita privirea lui Silviu Stănculescu în **La patru paşi de infinit**, vocea Silviei Popovici din **Trecătoarele iubirii** cînd spune că tinereţea e trecătoare, privirea tristă şi umedă a Piei — Carmen Galin în **Ioanide**, farmecul fatal al Ioanei Pavelescu în **Întîlnirea**, ochii Dorinei Lazăr din **Năpasta**, puritatea îndrăgostitei Berta (Tamara Creţulescu) în **Ciprian Porumbescu**, alergînd într-un cîmp înflorit sau breteaua căzută la pantalonaşul lui Năică al Elisabetei Bostan, ochişorii lui negri urmărind căutători şi uimiţi cum înoată peştele într-un borcan cu apă — sublim elogiu adus copilăriei. De neuitat sînt neliniştea grea care se degajă din interpretările actorilor Şerban Ionescu şi Adrian Pintea în **Pădureanca** sau capacitatea superioară a lui Claudiu Bleonţ de a-şi încărca personajul cu atîtea sensuri printr-un joc nuanţat precum cel din **Concurs**. Expresivitatea lui Marcel Iureş în ultima secvenţă a filmului **Să mori rănit din dragoste de viaţă** ori a lui Mircea Albulescu din finalul filmului **Flăcări pe comori**, a Irinei Petrescu în secvenţa de final din **O lumină la etajul zece** (cînd ridică în braţe copilul, într-un simbol fantastic de expresiv şi impresionant), deci toate aceste finaluri care mizau pe o expresie a unei fizionomii, reuşeau să concentreze într-un chip esenţa ideatică a acelor pelicule. Şi de cîte ori un film nu se asociază în memoria spectatorului doar cu o nuanţă?

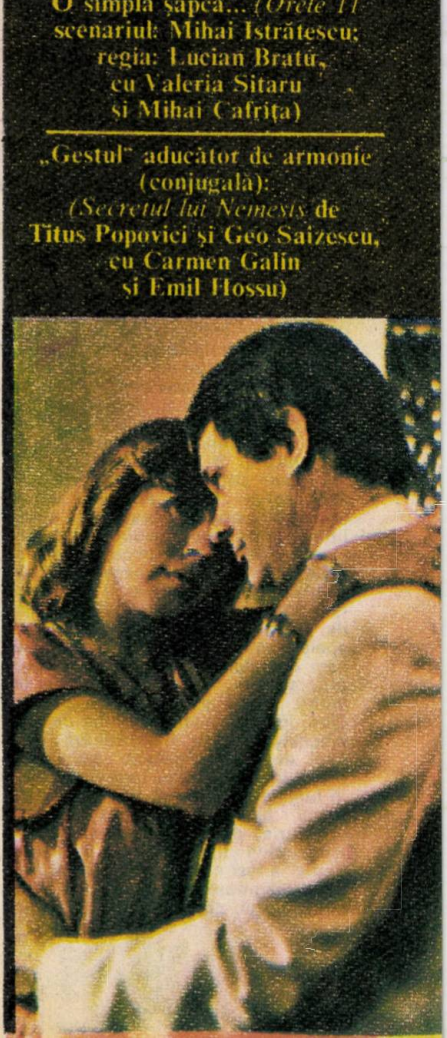
O nuanţă care rămîne în amintirea noastră este dovada unei clipe artistice inspirate.

Cleopatra LORINŢIU



O simplă şapcă... *(Orele 11* scenariul: Mihai Istrătescu; regia: Lucian Bratu, cu Valeria Sitaru şi Mihai Cafriţa)

„Gestul" aducător de armonie (conjugală): *(Secretul lui Nemesis* de Titus Popovici şi Geo Saizescu, cu Carmen Galin şi Emil Hossu)



Codul poetic propus de operatorii acestui deceniu

Din capul locului trebuie precizat că imaginea filmelor deceniului nouă nu a apărut așa, prin generație spontanee, ca explozie de fantezie cromatică, ca manieră inspirată de a mișca aparatul pe traiectoria unei idei sau senzații, compozițiile nu se conformează unor canoane picturale, de ce nu, a unei „publicități" fotografice impusă de „afișul" unei epoci dominată de vizualul conceput ca un mod de comunicare. Și enumerarea „negațiilor" poate continua pe toate elementele cadrului filmic. Adevărul adevărat, creația operatoricească s-a stabilizat, tradiția este terenul ferm pe care calcă generațiile vîrstnice și cele tinere, experimentele deceniului opt s-au consumat — de-ar fi să pomenim doar **Felix și Otilia** (1972), **Nunta de piatră** (1973) —, moda a trecut, apele s-au liniștit. Mai mult chiar. Fiecare operator și-a stabilit un stil propriu, adecvat, firește, dramaturgiei filmului, un fel de variații pe o temă dată, în care nuanțele, nota de specificitate nu se îndepărtează prea mult de „fondul genetic" asimilat în timp, exersat cu sau fără virtuozitate în funcție de valoarea intrinsecă a filmului. Ajungem astfel, la o primă concluzie; după trei decenii de cinema, cînd „tînăra noastră cinematografie" a fost calul de bătaie al criticii, iar „imaginea", pe principiul unei compensații, copilul favorit educat la „școala operatorilor", a talentaților operatori, intervine momentul de luciditate, exprimat lapidar printr-un concept de bun simț: imagine în afara filmului nu există, școala de operatorie este pură ficțiune în afara unei școli naționale de cinematografie. Atașamentul declarat, euforia „imaginii" în sine a trecut. Reușita operatoricească este doar fumul ce iese pe hornul sălii de cinema în seara premierei, dar nimeni nu mai despică firul în patru în materie de imagine, pînă ce critica nu dă verdictul asupra filmului, enunțînd cinefililor „habemus papam!"

Poezia și plastica

Deceniul pus în discuție (1979—1989) debutează cu o peliculă ce șochează, irită sau incită, oricum un experiment care avea să dea multă bătaie de cap celor din cinematografie și nu numai lor, **Falansterul** (1979) în regia lui Savel Stiopul cu imaginea lui Ion Anton. Chiar și astăzi dacă întrebi care sînt datele acestei imagini, în cel mai bun caz te alegi cu o ridicare indecisă din umeri. Și, totuși, acest film merită toată atenția noastră, fie și numai din perspectiva unui deceniu de tatonări febrile, simptomul unei bresle neliniștite și creatoare, conștientă de valoarea ei, de influența pe care o exercită în adaptarea limbajului filmic la modernitatea epocii pe care o străbatem. Șocul vine de acolo că la acest film, mișcarea de aparat, haotică, trepidantă, obositoare, în opoziție flagrantă cu tot ceea ce este unanim acceptat — integrarea obiectivului în ritmul colectiv al cadrului în care au loc ușoare, uneori imperceptibile modificări de perspectivă, subtile variații cromatice — a fost socotită drept o impietate. Astăzi, însă, îi atribui o altă interpretare, fie numai la nivelul intențiilor regizorale ale lui Savel Stiopul: cultul spontaneității. O colectivitate uman utopică, privită prin ocularul unei camere la fel de utopice. Din acest moment, de pe această poziție, defectul devine calitate, care aparține, de astă dată, ansamblului: mișcarea. Cadrele se succed după tehnica mișcării fotografiilor pe pelicula primitivă a kinetoscopului, în interiorul cărora mișcarea de aparat apare fragmentară, cu hiatusuri, gestul sacadat de artificiu poetic al marionetei. Și așa cum în cazul kinetoscopului miracolul animării personajelor se realizează în privirea spectatorului, tot astfel, la acest film, ritmul normal al percepției oculare se petrece în mintea spectatorului, cu semnificațiile proprii filmului: să captezi mișcarea ca într-o operă plastică, pe o linie analoagă cinematografului, dar păstrîndu-i irealitatea. Gîndit așa, experimentul devine o virtute; personajele sparg limitele cadrului pentru a executa o pantomimă colectivă, compun adevărate alfabete dinamice dezvăluite în plină comunicare. Place sau nu, e o altă problemă. Fapt cert, deceniul nouă debutează cu o bizarerie, un fel de poezie spațială sau spațialistă; spiritul poemului și vocația plastică pătrund în zona aceasta de frontieră pentru a ridica „șantiere mentale" de lungă durată. Rostul lor este de a explora noi spații sau altele străvechi, părăsite de mult, pentru a identifica, în fond, izvoarele îndepărtate din care provin amîndouă: poezia și plastica.

Am insistat asupra acestui „caz, pentru că multe din imaginile filmelor noastre poartă o tentă mai marcată sau mai discretă a jocului ambiguu dintre poezie și plastică; enumerările sînt de prisos, oricum limitative, și din respect pentru operatorii noștri de frunte citez doar cîteva filme reprezentative: **Luchian** (1981) operator: Călin Ghibu, **Saltimbancii** (1981), Ion Marinescu, **Să mori rănit din dragoste de viață** (1984) Doru Mitran, **Ciuleandra** (1985) Nicolae Girardi, etc.

O altă direcție predilectă ne propune cadrul metaforic al lumii moderne cu formele sale termitiere care absorb detaliile și aglutinează existențele individuale într-o pastă socială aparent eterogenă. Semnul său grafic este expresia spontană a personajelor de prim plan și a unui flux imaginativ provenit din acele zone neliniștite interioare, alertate de prezența ostilă a spațiului citadin. Deși lucrate în registre diferite, filmele **Proba de microfon** (1980) filmat de Ion Marinescu, **O lumină la etajul X** (1984), Sorin Iliesiu, **Pas în doi** (1985,) Marian Stanciu, etc., au un numitor comun. Codul care va permite descifrarea mesajului va fi conținut în demersul narativ direct; acordul fundamental între acțiune și imagine este ritmul de aparat,

care înalță un elogiu necondiționat mișcării — vieții deci — în timp ce atmosfera vizuală e tulbure, metamorfoza la care recurge artistul e glacială, umbrele opace (vom mai reveni asupra acestui detaliu semnificativ), culoarea nu e încă structurată sau nu a primit dreptul la expresie.

Aparatul — o prelungire a gîndului

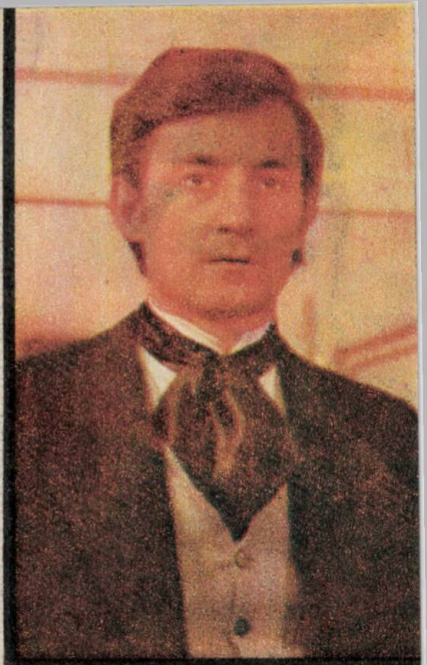
Am pomenit de umbre, pentru că în acest deceniu se va produce o translație izvorîtă din însăși concepția operatorilor noștri despre materie, o materie senină, diafană, care nu opune rezistență, capabilă de transparență. **Glissando: (1984)** imagine semnată de Călin Ghibu; **De dragul tău Anca** (1983) Florin Paraschiv; **Întunecare** (1986) Călin Ghibu; **Înainte de tăcere** (1978) Nicu Stan; **Noiembrie, ultimul bal** (1989) Călin Ghibu. Atmosfera cadrului are ceva din familia sticlei și aceasta fiindcă lumea ideilor, prin definiție, e transparentă: în plină perioadă de culoare, cîteva filme alb negru: **La capătul liniei**, **Să mori rănit din dragoste de viață**, Doru Mitran, **Dreptate în lanțuri**, Vlad Păunescu, **Morometii**, Vivi Drăgan Vasile etc. Așa cum floreta devine o prelungire a mîinii, tonul acromat devine o prelungire a gîndului, tentacula concretă a opiniei, metamorfoza vizuală a gestului. Artă elementară, în înțelesul cel bun al cuvîntului, trăind exclusiv din opoziția monumentală dintre alb și negru, precum taina umană pendulează între viață și moarte, aceste filme alb negru sînt adaptări tîrzii, influențe, prelungirea unor ecouri, reluarea unor motive, captarea unor sugestii în alte contexte ale cinematografiei, dar fără forța de șoc fotografică și încărcătura emoțională a pionierilor, în frunte cu Ovidiu Gologan. Ceea ce au ele în plus, în opinia mea: este compoziția care se organizează ca un dialog uneori ca un conflict controlat între formele viguros implantate în spațiul cadrului și formele volatile (aici este elementul de noutate), grațioase, decantate, reținînd, uneori, din materia invadată de lumină doar conturul ca semn al identității. Generația mai tînără accentuează astfel „adversitatea" între alb și negru, către sugestia, accentuez sugestia mai profundă a luptei eterne dintre bine și rău, speranță și dezamăgire, etc. Iar **Morometii**, capodopera acestui deceniu, impresionează tocmai prin peisajele excesiv aglomerate din compoziție, echilibrîndu-se prin prezența unor zone mai luminoase, relativ debarasate de materie, adevărate ferestre naturale care permit apariția cerului în spectacolul obișnuit al satului; desen decorativ cu acel respect pentru puritatea liniei, umbre puternic saturate; o senzație de răcoare sau arșiță ca și încorporarea unor sugestii de ordin auditiv: foșnete, murmure, ecouri. Și, înainte de toate, grație unei imagini de-a dreptul misterioasă prin simplitatea ei, percepția unui obscur consens între om și natură, o înțelegere enigmatică, pămîntul și munca nefiind nici luptă oarbă nici dură necesitate, ci un dialog predestinat al unei inexorabile simbioze.

Rafinamentul plastic, inovația creatoare, în slujba Ideii

Metafora naturii

De altfel, tema naturii va fi reluată și în versiunea color a unor filme importante, multe dintre ele ecranizări: **Concurs** (1982) Vlad Păunescu; **Ochi de urs** (1983) Florin Mihăilescu; **Adela** (1985) Doru Mitran; **Iacob** (1988) Florin Mihăilescu; **Hanul dintre dealuri:** (1988) Nicu Stan, Alexandru Intorsureanu. Caracteristic, o vitalitate explozivă care combină atributele naturii cu cele umane propulsînd eroii dincolo de realitatea comună; natura sugerează prototipuri expansive, dezlănțuite, energetice, ritmuri dinamice **(Concurs, Iacob),** în timp ce umanul controlează prin acte de viață și judecăți de valoare lucide, excesele materiei, pentru a nu deveni, cumva, sterile sau maligne. Și, doar culoarea va restabili echilibrul sacrificat în folosul valorilor dramatice; cromatici strălucitoare, acorduri surprinzătoare, nuanțe fundamentale vibrînd de emoție, nu ca un dar al destinului, atît de inconsecvent în deciziile lui și care, chiar în clipa generozității sale finale a păstrat durerea ca instrument al creației, ci ca un dar al naturii, excelent ilustrat în **Ochi de urs:** o mereu reluată prospectare a universului imaginar; nu mitul localizat cît, mai ales, spiritul său fantastic și extazul creației pe deplin libere de îndată ce operatorul a înțeles cît de ușor se poate evada din chingile realului.

Și astfel, ajungem la o altă concluzie dominantă pentru acest deceniu; spre deosebire de înaintași, generația anilor '80 propune și, deseori, impune un tip de imagine mai criptică, ce se cere descifrată, înțeleasă, asimilată. Pentru a înțelege, spre exemplu, ce propune Vlad Păunescu în **Domnișoara Aurica** (1986), Cristian Comeagă în **Miracolul** (1988) sau Călin Ghibu în **Noiembrie, ultimul bal** (1989) este nevoie de efort, de participare. Scopul urmărit pare a fi demonstrativ, deci, aparține lucidității, relația operator-privitor e rece și distantă; se sugerează, doar, spectatorului, că imaginea are o funcție specială, prezintă un interes, trebuie identificată, dar cum? Acum, privitorul va trece pe primul plan înaintea autorului, invitat să intre prin ecran ca printr-o poartă, asemeni unui sui-generis detectiv al imaginarului, întotdeauna predispus a rezolva o enigmă de îndată ce i se oferă o pistă. De cele mai multe ori spectatorul-detectiv nu va putea rezolva enigma sugerată de operator, de vreme ce nu dispune niciodată de certitudinea verificării ipotezelor sale.



Marele pictor în viziunea unui pictor al imaginii: Călin Ghibu (*Luchian* de Nicolae Mărgineanu, cu Ion Caramitru)

Un portretist de forță dramatică: Nicu Stan (*Drum în penumbră* de Lucian Bratu, cu Margareta Pogonat și Cornel Coman)

Imagini dintr-un „deceniu al imaginii“

Cînd flăcările strălucesc și pe comorile chipului, datorită lui Vlad Păunescu *(Flăcări pe comori* de **Nicolae Mărgineanu cu Petronela Mîrza)**

Astăzi oricine poate filma. Industria constructoare de aparatură și echipamente cinematografice s-a dezvoltat atît de puternic și vertiginos, încît, în ultimele trei decenii tot mai multe camere video au ajuns în mîinile amatorilor de amintiri de familie, călătorii, vacanțe, care și-au înlocuit aparatul de fotografiat cu mici camera video ale căror prospecte dau două-trei indicații simple, iar ce vezi prin ocularul vizor, este redat fără greș pe micul ecran. Astfel, imaginea video a pătruns în școli, ciuburi, laboratoare de cercetare, pe terenurile de sport, în sălile de spectacole, în industrie, în medicină și altele. Televiziunea a intrat în conștiința noastră atît de profund, încît nevoia de informații din toate colțurile lumii se dovedește din ce în ce mai nesățioasă. Evident, televiziunea devenea un concurent de temut.

„Lumea filmului“, producătorii, regizorii, operatorii... într-un cuvînt, întreaga industrie cinematografică a intrat în alertă. Distribuitorii au început a alcătui programe speciale cuplînd genuri de filme diferite, agrementînd condițiile de vizionare — introducînd bufete volante în sălile de spectacole, fumatul liber, etc. — totuși, numărul spectatorilor scădea. Așa se face că între anii '50 — '60 — '65 au apărut cele mai mari superproducții, cu decoruri fabuloase, montări de secvențe impresionante prin armatele de figuranți, distribuții cu super-staruri, s-a perfecționat pelicula color, iar operatorii, nu mai puțin orgolioși decît ceilalți realizatori, au aruncat în „foc“: poli-ecranul, ecranul panoramic, formatul lat, ecranul circular, filmul în relief, ecranul semi-sferic, proiecții cu iluzie spațială adică imaginea reflectată în 12 oglinzi dispuse în 2 rînduri în prelungirea unui ecran curbat, multiplicînd peisajul care îl învăluia pe spectator. Astfel, senzația era netă de introducere directă în mijlocul naturii ce se proiecta pe ecran. Ba mai mult, Jack Priestley imaginează o instalație specială de fixare a camerei de luat vederi și filmează un spectacol de circ proiectînd imaginea ecranului panoramic, pe verticală, astfel, încît să încadreze într-o compoziție fixă, atît arena circului cît și cupola. Spectacolul ce se desfășura simultan pe două planuri — arenă cupolă — a creat șoc. Noutatea copleșea. Expoziția Salonului de tehnică și artă cinematografică organizat la Washington în 1974, unde au fost prezentate cu mult mai multe noutăți decît cele enumerate, a fost o demonstrație fără precedent. Și totuși... „oul lui Columb“ fusese descoperit. Televiziunea nu putea acoperi programele doar cu știri, informații și filme vechi ci avea nevoie de spectacole cinematografice, unele scrise anume pentru ea, iar cinematograful nu-și putea permite (financiar) să continuie lansîndu-se în superproducții sau investiții extrem de costisitoare, introducînd noutăți tehnice epatante, însă refuzate, din aceleași motive financiare, de distribuitori.

Aici intervine rolul criticii. In lipsa ei, privitorul, dacă acceptă provocarea artistului de a porni singur pe urma „vînatului“ de dincolo de cadru, va putea lua cu sine un întreg instrumentar: cunoștințe de pictură, filme văzute și interpretate, propria sa sensibilitate, amintiri, trecute iluminări și prezente intuiții. Va ști, oare, folosi toate aceste materiale fine de eșafodare a ficțiunii — și ficțiunea în acest caz este echivalentul adevărului experienței colective — va găsi în întunericul sălii de cinema cel mai bun passepartout pentru a deschide ușa enigmei? Sînt destule motive de îndoială, fiindcă multe filme ale acestor ani beneficiază de o lumină enigmatică, flotantă, fără surse precise, mai degrabă interioară; uneori lumina devine vorace, combustie deplină, cult solar — dacă nu chiar rug cosmic — în cîteva filme semnate de Vlad Păunescu, alteori se focalizează, se închide în sine, se fixează; și întunericul, de atîtea ori opac, intratabil își va pierde densitatea la Călin Ghibu, devenind o substanță aeriană concurînd pe cea a aburului aflat în perpetuă metamorfoză. În **Glissando** (1984) „materia“ nu opune, parcă, nici o rezistență reveriei care preferă să-și imagineze realizarea după tipare și sugestii proprii. De aceea, presupun, ultimul deceniu — o pendulare perseverentă între tradiții și inovație rafinată — se caracterizează prin imagini inedite: atmosferă cu voluptuoase luminozități și neliniștitoare crepusculuri, un elan poetic convins să participe, prin atîtea subtile implicații, la jocul plastic, proiectînd operatorul-artist, încă o dată, într-o altă aventură a cunoașterii, dincolo de fruntariile vizibilului; iată o victorie care, de mult, nu mai poate fi pusă la îndoială.

Constantin PIVNICERU

Doi talentați autori de imagine: Cristian Comeagă și Marian Stanciu și un remarcabil debut regizoral al Cristinei Nichituș Mihăilescu: *Pădurea de fagi* **(cu Raluca Penu și Anca Sigărtău)**

Viața presează filmul

Evenimentele politice, militare și sociale ale acelor ani pe mapamond, au deturnat sau mai exact, au reconsiderat profilul filmului artistic de artă, trecînd pe primul plan tematica socială, antirăzboinică, tineretul. Mutațiilor de conținut le-a fost necesară o estetică pe măsură și, mai ales, un limbaj cinematografic mult modernizat, orientat către un realism de bună factură, persuasiv, folosind forța imaginii, eliberînd camera de luat vederi din chingile convenționalului și dîndu-i un statut nou. Nu acela de a face imagine frumoasă în sine ci acela de ochi — iscoditor, părtaș alături de regizor, la punerea sub lupă a faptelor vieții, răspunzînd prin mijloacele artei sale la întrebările pe care societatea și le punea sau descoperind întrebări la care societatea era chemată să le dea un răspuns.

Fundamental, conceptul imaginii de film artistic nu s-a schimbat. „Omul" rămîne obiectul studiului său, iar dacă ne întoarcem, traversînd istoria Cinematografului, de fapt a oricărei alte arte, vom descoperi cum generație după generație și-au modificat unghiul de investigație și reflectare, întotdeauna determinat de emanciparea societății, de nevoile sale și, nu în ultimul rînd, de personalitatea și forța fiecărui artist în parte.

După opinia mea aceasta este trăsătura fundamentală ce caracterizează imaginea filmului artistic românesc în deceniul nouă al secolului celei de-a șaptea arte. Chiar dacă uneori — și este firesc să nu se dezmintă structura morală a operatorului-artist — în cazul filmelor cu story-ul mai puțin consistent, imaginea ține să supraliciteze printr-o atmosferă împinsă spre zona poeziei vizualului, printr-o atmosferă cromatică poate uneori teatrală. Se poate spune că în ultimii ani, și producțiile noastre o dovedesc, operatorii au înțeles foarte repede noutatea statutului lor. Ei și-au „supus" arta, voinței regizorului, modelînd-o prin caracterul construcției luminii, a dinamicii cadrului, a libertății aparatului de filmat, a unghiurilor surprinzătoare, a echilibrului sau dezechilibrului voit între lumină și umbră, într-un cuvînt, punîndu-și întreaga tehnică și artă în slujba concepției regizorale, aducînd în zona vizualului gînduri, frămîntări, stări latente din structurile umane, oamenii, eroi ai locurilor, zilelor noastre.

Apariția acestui nou tip de imagine — descifrat în prea mică măsură de critica de specialitate, atunci — își are originea încă de la **Pădurea spînzuraților** filmată de Ovidiu Gologan, continuată în **Valurile Dunării** de Gore Ionescu, mai tîrziu în **Atunci i-am condamnat pe toți la moarte** (Al. David), **Anotimpurile** (Anton Ion), **Gioconda fără surîs** (Nicolae Girardi), **Trecătoarele iubirii** și **Felix și Otilia** (Al. Întorsureanu) **Meandre** (Viorel Todan,) **Golgota** (George Cornea) **Pantoful Cenușăresei,** (Constantin Ciubotaru), **Diminețile unui băiat cuminte?**

Odată cu apariția unei noi generații de operatori, ambițioși — în sensul cel mai bun al cuvîntului — înzestrați cu har și cultură plastică temeinică, — de altminteri, structuri umane diferite, însă caracterizate prin aceeași trăsătură definitorie: „supuși" ai filmului și nu partizanii unei imagini frumoase în sine: Dinu Tănase: **(Ilustrate cu flori de cîmp),** Nicolae Mărgineanu; **(Tănase Scatiu),** Florin Mihăilescu; **(Ediție specială),** Călin Ghibu; **(Dincolo de pod),** Ion Marinescu **(Viforniță)** definesc mai exact datele noului statut pe care îl căpătase imaginea filmului artistic. Nu este mai puțin adevărat că un operator artist își dă întreaga măsură atunci cînd partitura ce i se oferă are încărcătura dramatică, conflictuală, mediul social de investigat, pe măsura structurii sale caracterologice și formației artistice. Dar, bineînțeles, îl stimulează calitatea regizorului, aspirațiile acestuia, nevoia organică de a se mărturisi prin forța imaginii — a aparatului în care are încredere deplină. Or, noua generație de operatori intra pe porțile largi ale cinematografului împreună cu o nouă generație de regizori la fel de ambițioși: Mircea Daneliuc, Dan Pița, Constantin Vaeni, Alexandru Tatos, mai apoi Alexa Visarion și Stere Gulea, fiecare cu experiență de viață, cu un program estetic bine structurat, cu un ambițios crez artistic și cu toții intrînd în momentul în care cinematografia noastră își dădea examenul de maturitate cu: **Mihai Viteazul, Puterea și Adevărul, Serata, Facerea lumii, Atunci i-am condamnat pe toți la moarte, Asediul, Pădurea pierdută, Felix și Otilia, Drum în penumbră** și altele, semne elocvente ale unei noi gîndiri artistice. Semnele unei arte ce se înnoia în toate planurile, în toate compartimentele determinante, semnele unui cinematograf ce își definea o structură cu idealuri proprii și o estetică aliniată la „noul statut" pe care imaginea de film îl căpătase. Și care, bineînțeles, era datoare să nu subestimeze nici evoluția previzibilă a dezvoltării mijloacelor tehnice ale televiziunii, performanțele benzii magnetice. Deci, era în firea lucrurilor, a vieții și artei, ca un bun cîștigat în domeniul imaginii să fie perfecționat pînă în cele mai neînsemnate detalii. Corecturi de traiectorie urmau să se producă neîncetat, pentru că este în

Un clasic al comediei văzut de un ochi tînăr, talentat de operator: Vivi Drăgan Vasile (*Cuibul de viespi* de Horea Popescu cu Maria Ploae și Aimée Iacobescu)

În orice gen, cu aceeași strălucită adecvare: operatorul Ion Marinescu (*Saltimbancii* de Elisabeta Bostan cu Gina Patrichi)

firea artistului să se perfecționeze continuu, să găsească modalități noi de exprimare, să „ardă" pînă la epuizare în opera de artă pentru ca mai apoi, să renască îmbogățit din experiența dobîndită, dăruindu-se din nou, de fiecare dată, fără rezerve sau prejudecăți, inventînd și reinventînd, fiind altul și mereu același.

Pasul pe care îl făcea imaginea filmului românesc trecînd pragul deceniului nouă, era un pas pe care îl făcea o cinematografie cu operatori experimentați, cărora nici una din cronicile acelor ani nu le reproșau nimic, din contră, le consemnau succesele într-o paletă bogat diversificată stilistic, stabilind ștacheta artei noastre operatoricești la o cotă recunoscută și pe plan internațional.

În primele luni ale anului '80, experimentatul Alexandru Întorsureanu impune strălucirea și forța imaginii unei dramatice epoci din istoria neamului cu **Întoarcerea lui Vodă Lăpușneanu.** Portret cutremurător, în care pasiunea lui Întorsureanu pentru arta iluminării, și-a dat întreaga măsură, abordînd, construcții robuste, în tușe mari de lumină, de o cromatică picturală, cerînd, parcă, de fiecare dată rama unui tablou. Întorsureanu se întrecea pe sine. Mișcarea aparatului se născtea parcă din mișcarea sufletească a eroilor, din starea de neliniște și zbuciumul interior. Într-o altă manieră stilistică, îmbogățit și rafinat în abordarea paletei cromatice, Girardi „scrie", într-o atmosferă filtrată prin perdelele exploziilor și ale ploilor reci ce îți pătrund în suflet dureros, **Ultima noapte de dragoste...** a cărei „regie de imagine" se înalță pe structuri simfonice. Registrului rece, dur al frontului, cu tranșeele lui noroioase și cerul greu, încărcat de nori, pămînt răscolit de explozii și fum, i se opun — contrapunct — imaginea calmă, tandră, pe alocuri chiar diafană a lumii de dincolo de oroare. La numai o săptămînă, Florin Mihăilescu ne răscolește cu atmosfera unui sat uscat de arșiță verii, — **Duios Anastasia trecea** — un sat în care a intrat cu aparatul de filmat și, parcă, nevăzut de nimeni, a surprins viața așa cum era ea, cu 45 de ani în urmă, cu detaliile proprii unui realism împins pînă la limita naturalismului, motiv estetic greu de stăpînit, însă hărăzit numai acelor artiști temerari chemați de vocație să învingă. Florin Mihăilescu își începuse demersurile în această zonă stilistică încă de la debut cu **Filip cel bun** și **Orașul văzut de sus.** După un intermezzo stilistic — **Bietul Ioanide** în care Mihăilescu eliberează camera de luat vederi — descriind arabescuri printre personajele atît de frumos caracterizate și prin lumină și culoare, oprindu-se surprinzător pe cîte un detaliu semnificativ, operatorul demonstrează încă o dată în plus că, în „marele cinematograf", numai imaginea subordonată substanței literare, concepției regizorale, crezului artistic este menită să devină artă, iar colbul timpului nu-i estompează strălucirea. Cînd se întoarce la realismul său încărcat de accente grave, ne dă cea mai strălucită expresie a stilului în **Iacob.** Cutremurătoare imagine, parcă filmată cu o încăpățînare diabolică și mereu cu dinții strînși, pînă la încleștarea maxilarelor.

Atunci, la începutul anului '80, Ion Marinescu părea să devină partizanul unei imagini de tip clasic, construită robust compozițional. Stăpîn pe arta iluminării și prelucrînd cu deosebită sensibilitate pasta cromatică din care și natura și artistul își creează volumele, dînd adîncime compozițiilor, el dă funcție dramatică luminii și umbrei. Așa se recomandă Ion Marinescu în **Ion, blestemul pămîntului** și **blestemul iubirii.** Un artist matur, robust, viril, un portretist de clasă, peisagist sensibil, emoționat mereu în fața naturii. Și iată-l demonstrînd marile disponibilități cu un alt film. **Proba de microfon.** Complet diferit prin expresia stilistică, operatorul modelează substanța dramaturgică într-o manieră realistă de ciné-vérité. Filmează cu aparatul ascuns și recompune atmosfera interioarelor fără străluciri, voit urîtă. Cu intenția evidentă de a portretiza o lume obscură, dezorientată. Ion Marinescu se supune atît de exact intențiilor regizorului, încît izbutește să omogenizeze perfect personajele interpretate de actori, cu cele surprinse pe stradă.

Pasionat de construirea imaginii în tonuri joase, grave, Călin Ghibu ne dă **Vînătoarea de vulpi,** remarcabil în filmografia acestui artist „spadasin" în prelucrarea peliculei în zona ei cea mai riscantă. Venind după **Dincolo de pod,** expresia plastică șoca. Și totuși, **Vînătoarea de vulpi** era organic implantată în concepția regizorală, satul, lumea satului, caracterizarea eroilor, urmărirea destinelor lor, finalul filmului și, mai ales, tălmăcirea plastică a finalului, totul te făcea să recunoști în Călin Ghibu, un artist autentic, de forță și cultură plastică matură, acela de la care, în anii ce urmau, cinematografia și spectatorii așteptau filme la înălțime. Artistul nu s-a dezmințit. La mai puțin de un an, strălucea pe ecran cu o vibrație aparte chipul lui Luchian. Mereu același, Ghibu este, poate, cel mai statornic operator, fidel crezului său artistic, el construiește cu migală și încăpățînare fiecare cadru, fiecare lumină — în **Glissando, Moara lui Călifar** sau **Întunecare.** Echilibrul, volumele, acurateța limbajului și centrul de interes al acțiunii spre care trebuie condus ochiul spectatorului, sînt religia artei sale.

La fel de ambițios, temperamental, vulcanic, Vivi Drăgan Vasile își dă cu adevărat măsura în **Înghițitorul de sabii,** partitură ce i s-a potrivit mănușă. Lucid și conștient de valoarea textului, operatorul a aruncat în „joc" tot ce avea mai bun și nu a dezmințit așteptările. Din el se născtea lumina ce modela cu tandrețe sau duritate chipurile personajelor, din el se născtea lumina ieșioasă a balului, unghiurile care îl umileau pe „Înghițitor" parcă mai chinuitor, ori făceau dezgustătoare portretele arogante ale ofițerilor. Din și prin el, se născtea din noapte o nouă zi, o zi tristă, o zi nedorită. Portretele „înghițitorului", personaj insolit în peisajul uman, rămîn prin tristețea lor unică, poate, obsesia filmului. Ascensiunea lui Vivi Drăgan Vasile abia începea. Partizan al statutului pe care imaginea și-l însușise cu aproape două decenii în urmă, înzestrat cu har și inventivitate creatoare, Drăgan și-a „reglat tirul" cu fiecare film pe care îl realiza, oprindu-se cu emoție în fața naturii, ca în **Amurgul fîntînilor,** cu o luciditate tăioasă în **Pe malul sting al Dunării albastre,** baroc în **Cuibul de viespi.**

Concursuri creatoare

La sfîrșitul anului 1982, presa anunța un nou debut promițător în imaginea de film: Vlad Păunescu. Premiera filmului **Concurs,** marca, într-un fel, preluarea modalității de a filma cu aparatul în stare „liberă", tehnică folosită în cinematografiile occidentale prin apariția STEADICAM-ului, o instalație alcătuită dintr-un corset fixat pe cameraman, trei brațe flexibile articulate prin tendoane — arcuri metalice — o casetă giroscopică pentru menținerea orizontalității și un mini-monitor tv. prin care se urmărește compoziția cadrului. Acest tip de filmare liberă, a făcut senzație la apariție, iar după ce cîteva producții au abuzat obositor, expresia imaginii obținute și-a găsit utilitatea

Un artist în toată puterea cuvîntului: Florin Mihăilescu
(Ochi de urs de Stere Gulea
cu Dragoș Pîslaru și Dorina Lazăr)

numai în scenele care nu puteau fi realizate altfel. În cazul lui Vlad Păunescu, lucrurile s-au petrecut altfel. A imitat la început efectul acestui mod de a filma, dar cu bun simț și măsură l-a fructificat creator: Plastica filmului **Concurs,** s-a înscris în zona filmelor de ținută, iar atmosfera, compozițiile bine alcătuite, natura structurată în beneficiul dramaturgiei, unghiulația aleasă cu artă, anunțau încă de la debut un artist ce va fi stimat pentru arta sa. În **Domnișoara Aurica,** operatorul-artist se întrece în expresia plastică, în ingeniozitatea cu care își pune aparatul în mișcare, găsind mereu, mereu puterea de-a se înnoi.

Deși foarte tînăr, Doru Mitran este, poate, cel mai încercat operator al generației sale. De ce?... Pentru că nu este deloc ușor să debutezi cu un regizor care a fost mai întîi un foarte bun operator: Dinu Tănase. În astfel de colaborări, pretențiile regizorului sînt de două ori mai mari. Dificultățile debutantului, înzecit mai grele. Însă, Doru Mitran le-a depășit. Deși o nuanță de îndoială plutea în jurul său, tînărul n-a capotat. Știa el, ce știa! Și după **Trei zile și trei nopți,** film deosebit de greu, cu același regizor, Mitran dă ecranului: **La capătul liniei,** un film de o frumusețe moral-umană și sobrietate a expresiei rară. Mitran înțelege textul dincolo de spațiul scenariului, pătrunzînd în sufletele zbuciumate ale eroilor și se mișcă cu aparatul în mînă, în jurul lor, diabolic. Atmosfera întregului film este atît de adevărată, mustind de sevă și culoare, cu tot alb-negrul peliculei. Portretele celor trei eroi sînt cutremurătoare prin nuanțele mișcărilor sufletești, surprinse de aparat, ca o respirație, Tristețea Ioanei Crăciunescu doare. Iar finalul este filmat într-o manieră unică. Alunecarea pe calea ferată, întoarcerea aparatului ca o privire spre personajul rămas în urmă, pare obiectivă pînă în clipa în care înțelegi că este, de fapt, o privire spre sine, spre realizator. Prin acest cadru, Doru Mitran vorbește mai mult și mai direct despre sine, decît aș fi în măsură să o fac eu. Și a venit și ziua cînd ne-a oferit acel regal de frumusețe, plastica filmului **Adela,** frumusețe vie, inteligentă, de pictor îndrăgostit de natură, în sensul ei depiin, cîntînd parcă pe „clapele" culorilor o nocturnă de Chopin.

Cota operatorilor acestui deceniu la înălțime și pe plan internațional

De o labilitate demnă de invidiat, poate cel mai productiv operator al acestui deceniu este Marian Stanciu. Sigur pe mîna sa și bun constructor al luminii și atmosferei, Marian Stanciu acumulează o bogată experiență, lucrînd cu foarte mulți regizori experimentați și chiar susține debuturi regizorale, filmînd alături de mai tinerii săi colegi. Nu întîmplător, Marian Stanciu este distins cu premiul de imagine pentru **Pas în doi.** Bun cunoscător al vieții zilelor noastre, el cuprinde cu o finețe proprie lui, chipurile oamenilor obișnuiți, nuanța dramelor și bucuriilor lor sufletești, zăbovește pe chipurile lor meditative sau le urmărește în mișcare, găsește unghiuri inedite în peisajul industrial. Conduce camera cu dezinvoltură, realizînd caleidoscopice compoziții în mișcare, mișcare ce se continuă în mișcarea luminii, ca în secvența „Discoteca" din același film. Acolo, amestecul de lumină viu colorată nu rămîne un efect gratuit în sine ci, anunță zbuciumul din finalul filmului.

Deși mai tîrziu decît colegii săi de generație, Mihai Truică, debutează convingător cu **Din prea multă dragoste,** o dragoste subtil declarată în imaginea sa, ori de cîte ori s-a aflat în fața naturii, în fața luminii aurii a toamnei sau în fața spațiului nesfîrșit al oceanului, ca în **Furtună în Pacific.** Este în firea artistului — spuneam mai la început — să se înnoiască mereu și să renască îmbogățit. Truică nu face excepție.

Nu în ultimul rînd, Alexandru Groza se înscrie tot în prima linie a operatorilor generației sale. Extrem de productiv și „supus" definitiv textului și concepției regizorului, Groza este un bun partener de gîndire și creație. Imaginea sa din **Întîlnirea** rămîne mereu proaspătă și încărcată de dramatism, cu portrete caracterologice de adîncă analiză, dovedind în același timp o cultură plastică și un simț acut al adevărului artistic.

Saltimbancii, Liniștea din adîncuri, Secvențe, Fructe de pădure, Dragostea și Revoluția, Ringul, Vreau să știu de ce am aripi, Emisia continuă, Dreptate în lanțuri, Horea, O lumină la etajul X, Ciuleandra, Ziua Z, Acasă, Masca de argint, Declarație de dragoste, Promisiuni, Colierul de turcoaze, Bătălia din umbră, Trenul de aur, Pădurea de fagi, Vulcanul stins, Flăcări pe comori, Hanul dintre dealuri sînt numai o parte dintre filmele de referință care completează producția cinematografică dintre anii 1980—1989, producție bogată la care și-au adus o importantă contribuție toți operatorii noștri.

Enumerarea nu se limitează doar la cei comentați. Ei reprezintă numai unele direcții stilistice, grupînd în jurul lor confrați la fel de talentați: Adrian Drăgușin, Sorin Ilieșiu, Liviu Pojoni, Gabriel Cobasnian — mai tinerii debutanți, Cristian Comeagă, Gabriel Kosuth, Basarab Smărăndescu sau mai vîrstnicii deschizători de drumuri: Ion Anton, Aurel Kostrakievicz și alții pe care, dacă i-am omis, le cer iertare.

Profesionalitatea în prim-plan

Intuiția este o trăsătură fundamentală a artistului. Mulți dintre realizatorii de filme au înțeles, încă de la începuturi, că, marea poartă spre publicul comod este televiunea. Evoluția tehnicii televiziunii a influențat direct cinematograful. A instituit norme tehnice de imagine, de durată a spectacolului și chiar de gen. Limbajul folosit de televiziune în producțiile proprii și mai ales cel folosit de video-clip-uri, limbaj epatant și dinamic, a sensibilizat realizatorii de filme care l-au împrumutat, în limitele tehnicii cinematografice și a genului de film. În alte cazuri, au împrumutat maniera de filmare în cadre lungi, cu mișcări de aparat complexe, realizînd ceea ce numim în mod obișnuit: montaj în interiorul cadrului. Modalitatea nici măcar nu aparține strict televiziunii. Ea a apărut în cinematografie odată cu modernizarea limbajului cinematografic; în cazul nostru **Pădurea spînzuraților,** în care Ciulei și Gologan au dat întregului film un stil aparte. L-am regăsit, într-un fel, în **Conversația** lui Coppola și altele. Însă televiziunea l-a însușit, l-a folosit cu o mai mare frecvență și a devenit **al său.** Dar exemplele nu trebuie să conducă deloc la ideea că filmul ar fi trecut la remorca televiziunii. Nici gînd! Spectacolul de sală a fost și rămîne **unic,** mai ales prin fenomenul de „contaminare" a emoțiilor. Într-o sală de cinema oamenii doresc să trăiască emoții, iar televizorul nu are forța ecranului și a sălii încălzite de fiorul spectacolului.

Nicu STAN

Pictor de atmosferă în lumini și umbre: Ion Anton
(Misterele Bucureștilor **de Doru Năstase,**
cu Enikö Szilagyi-Dumitrescu și Ovidiu Iuliu Moldovan)

Actori ai deceniului II

Istoria și *Figuranții* săi de Mulvina Urșianu

Spectatorul meu
Este alter-ego-ul meu
infidel
Căruia la fiecare întîlnire
caut să-i smulg
oricum,
jurăminte de statornică-nțelegere
și dragoste...
Și-apoi îl port în mine
mințindu-mă,
Că mă-nțelege și mă iubește
Ca să mai pot spera
Și mai ales să uit
Ce-mi spune mereu la despărțire
...O, bătrîne capcangiu
Ce pui mereu capcane moi,
la drumul mare,
în propria ta capcană,
...Salut!

Mircea ALBULESCU

Talentul în ofensivă

Dacă Anthony Quinn rămîne pentru orice cinefil grecul Zorba, deși s-a numit și Zampano în **La strada** și Maurice Conchis în **Magul**, Victor Rebengiuc rămîne un extraordinar Ilie Moromete, țăran român din Siliștea-Gumești.

De la acel stîlp de boltă al cinematografiei noastre, **Pădurea spînzuraților** realizat de Liviu Ciulei și Titus Popovici, în care tînărul locotenent Apostol Bologa, contorsionat și problematic, prizonier al crizei interioare provocate de lupta dintre o conștiință puternică și o voință slabă, sfîrșește tragic, iluminat de sensul fundamental al vieții, s-au scurs trei decenii și jumătate. Între două premii-consacrări internaționale, Cannes 1965 și San Remo 1988, experiența de platou a marelui artist s-a decantat de la film la film, printr-o aplecare continuă asupra mijloacelor de expresie filmică, printr-o nobilă seriozitate. Așa s-a născut și rapacele **Tănase Scatiu** (1976 — Dan Pița, Mihnea Gheorghiu), cu privirile lui aprig-lacome, îndreptate spre bunurile și viețile semenilor. Așa s-a impus și profesorul Cristian din **Orgolii** (1982 — Manole Marcus, Augustin Buzura) marcat întru nevoia lui de adevăr și curățenie științifică și socială. Așa s-a ridicat pe ecran silueta greoaie, tragic pedepsită de viață a bogătoiului Busuioc din **Pădureanca** (1988 — Nicolae Mărgineanu-Augustin Buzura).

Ilie Moromete va consemna însă un „nec plus ultra" ivit la fuziunea între un profund atașament cultural al artistului față de cosmogonia celebrului roman al lui Marin Preda și viziunea regizorală inteligent-modestă, curajos-plastică a lui Stere Gulea.

Priviți chipul lui Moromete. O capodoperă fizionomică construită cu o economie de mijloace impresionantă. Borul pălăriei arse de soare construiește o graniță sub ochii Morometelui. Privirile iscodesc acut rosturile lumii. Priviri în același timp concentrate adînc, în interior, derulînd un monolog cînd hîtru, cînd grav, dar întotdeauna înțelept despre semeni, despre el și ai lui. Pendulînd între cleștele „foncirii" și datoria de a-și ridica la învățătură feciorul cel mintos, Ilie Moromete oficiază profan ritualuri vechi de cînd lumea, a căror organicitate povestește despre frumusețea morală a țăranului român, despre eroismul lui tragic. Căptușit cu trăirile Morometelui, Rebengiuc are dreptul să pilduiască disimulat despre rădăcinile neamului. Sub ochi, cearcănele-veghe, pe obraz, cute adînci, barba albă nerasă, călcătura cînd obosită, cînd țanțoșă-glumeață, pusă pe șotii.

În întunericul sălii de proiecție, Moromete trăiește atît de intens, încît fiecare întrebare a lui ți-o asumi tăcut, în mod reflex.

Noblețea spiritului

Valurile Dunării (1960, Liviu Ciulei), **Duminică la ora 6** (1966, Lucian Pintilie), **Facerea lumii** (1971, Gheorghe Vitanidis). Pe linia orizontului

ferm, înalt, grațios o siluetă adolescentină străbătea curajos furtunile războiului, luptei în ilegalitate, revoluției. O minunată pereche de ochi negri trăda combustia interioară intensă, o forță neobișnuită de caracter și de gînd. 1984: **O lumină la etajul X** (Malvina Urșianu) redescoperă în plan apropiat profilul aceleiași eroine „fragilă ca o Tanagra și vitează ca un Achile" cum o caracteriza inspirat criticul Alice Mănoiu. Întîlnirea în spațiul filmic a Irinei Petrescu cu regizoarea Malvina Urșianu consemna un eveniment: rezonanța a două personalități puternice, cu multe similitudini de crez artistic și umanitar. Cu aceleași structuri de sensibilitate dîrză, de intelectualitate gravă.

Viața inginerei Maria Dinu a fost aleatoriu intersectată de aripa unei nedreptăți violente. Instituțiile sociale, revigorate după 1965, au făcut dreptate cetățeanului Maria Dinu. Noul ei statut deschis reintegrării: o decorație strălucind discret pe piept, atestă recunoașterea hărniciei și competenței, a utilității ei sociale. Un apartament la cel de-al zecelea nivel al unui bloc semnifică o posibilă viață nouă. Dar intimitatea eroinei cunoaște alte procesualități de vindecare, deloc liniare, deloc planificabile. Cu atît mai mult cu cît instituții drepte nu înseamnă și mentalitate generală îndreptată: colegi jenați de trecutul ei, aluzii răutăcioase, meschinării... Urcușul, treaptă cu treaptă către lumina etajului X, e o luptă solitară, chiar dacă umărul avocatului Mitrana îl simte puternic, discret, alături. Ceața amintirilor naște panică și disperare, ascunzînd posibilii prieteni, revelînd singurătatea. Citeodată frustrările iau formă concentrată, acut-dureroasă. Secvența finală e o probă de foc. Maternitatea neîmplinită își află o clipă dimensiunea psihologică, femeia strînge disperată, la piept, un copil ce trece prin parc. Nedreptățile nu sînt numai judiciare. Actrița construiește sobru, concentrat, universul interior al eroinei. Își cenzurează atent interacțiile cu cei din jur. Inteligența domină sentimentele și resentimentele personajului cu prețul renunțării la o parte din sine: fericirea femeii luată în brațe simplu, dominator. Irina Petrescu străbate acest urcuș dramatic, insuflînd o noblețe singulară eroinei. Iar cînd o crezi încolțită, gata să cadă în capcanele melodramaticului, găsește resurse interpretative să-și smulgă eroina, s-o împingă mai departe, întruchipînd ideal dorința artistică a regizoarei-scenariste „...și o voință nouă, mai puternică ca niciodată, de a învinge obstacole mari și mici o cuprinde pe Maria, pentru că toate aceste întîmplări, mari și mici, vesele sau dramatice sînt un semn al existenței, al actului de a fi..."

A avea stil: Irina Petrescu

Distilînd aromele vieții

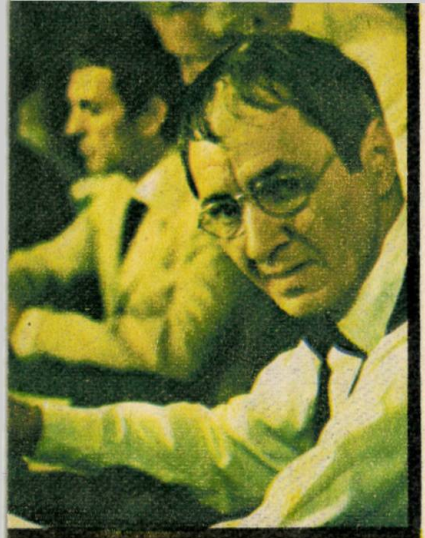
Trei decenii de har și credință întru sporirea cinematografiei naționale, cumulînd an după an, o filmografie impresionantă și variată. Cine poate uita masivitatea umbroasă a unui Stoian **(Puterea și Adevărul,** Manole Marcus — Titus Popovici), acel cetățean Kane al puterii discreționare, sau masca deconcertantă a lui Anghel Albu **(Dragostea și Revoluția,** Gh. Vitanidis — Dinu Săraru) mască sub care se zbate spaima de a avea și suflet nu numai „principii imuabile", spaima de a părăsi canonul spre a judeca, cu inima caldă, destinele semenilor ca și propriul destin. Nea Crișan **(La capătul liniei,** Dinu Tănase — Radu F. Alexandru), cu umerii săi puternici, încovoiați de povara unui trecut de care nu se poate despărți, pentru care ispășește, călcînd greoi și precaut, alături de tînărul și sturlubaticul lui protejat, pe drumul înfundării în anonimat, în autoestompare. Sau alt rol de „drumar" profesionist, șofer la bordul transatlanticului său cu multe roți, om serios, trecut de floarea vîrstei a cărei gravitate primește provocarea benefică a unei boare numită tinerețe, feminitate. **(Cursa,** Mircea Daneliuc). Acest mare actor al scenei și ecranului românesc creează roluri memorabile printr-o anume iluminare. El „vede" personajul așa cum trebuie să umble, să vorbească, să privească și — alchimist al firescului — își autopreparâ o nouă licoare pe care o bea, devenind brusc un alt erou. Licoarea cea mai ciudată avea să-l transforme în 1982 în ilustrul, marele, unicul **Înghițitor de săbii** Gherlaș, într-un film semnat Alexa Visarion, în care poezia fantasticului, decolînd din realismul tern, uneori derizoriu, alteori grotesc al vieții ascunsă prin sate și colțuri de saloane, explodează în jerbe expresioniste, emoționînd sumbru. Comizerația stîrnită de acest Zampano al bîlciurilor Bărăganului și Brăilei este balansată de prea-plinul histrionic al eroului, trăindu-se în bucuria reprezentației, a spectacolului. Poezia personajului atinge sublimul în secvențele vizitei bătrînei în negru, atunci cînd sufletul-porumbel alb așezat pe umărul obositului înghițitor, plutește, decantat, peste o viață eșuată în mizerie și derizoriu.

Fragilitate existențială, bunătate candidă, masivitate blîndă, singurătate.

Cîtă dezinvoltură, atîta vigoare

Temperamental, talentul Ginei Patrichi s-a împlinit într-o demonstrație de forță actoricească prin partitura vie, colorată, generoasă scrisă de Malvina Urșianu pentru personajul Zaza din filmul său **Pe malul sting al Dunării albastre.** De la Rosa din **Pădurea spînzuraților** la reporterița tv din **Proba de microfon,** întîlnirile actriței cu roluri de „femei adevărate făcute să trăiască tot adevărul vieții" cum singură declara, oarecum patetic, n-au lipsit. Dar Zaza are un parfum special al contrastelor. Un destin personal malaxat pe un destin istoric. Ex-dansatoare de teatru de revistă devenită peste noapte, printr-un mariaj, boieroaică, Zaza amestecă definitoriu, mirosul de țuică administrată matinal cu parfumul franțuzesc adecvat dezabieului. Victimă a unui miraj, captivă în colivia cu gratii de aur, Zaza trăiește în două registre existențiale: unul derulînd exterior spleenul vieții de conac izolat în necuprinsul cîmpiei Bărăganului, celălalt alimentînd interior mici nebunii și stridențe ale carierei neconsumate de „artistă". Gospodină nepriceputa a propriei vieți, Zaza amestecă ingrediente tot mai tari, în speranța obținerii unui

Una din măștile actorului Mircea Albulescu



Creator al unor „ediții" interpretative mereu speciale: Ștefan Iordache

gust satisfăcător, excitant. Eșecul este inevitabil. Contrastele cultivate dau în afară, pitoresc, farmec. În interior instabilitate, angoasă. Capriciul domină orele și zilele eroinei. Cînd doamnă distinsă oficiind elegant, cînd rîndășoaică necioplită. Cînd mamă tandră și generoasă, cînd violentă zgripțuroaică. Cînd jucăușă, cînd sarcastică. Eroina își joacă stările ca pe niște roluri. Uneori pînă la paroxism. Frenezia dansului cu vechea parteneră de aplauze, Zaraza, uitarea de sine, beția albă. Peste viața Zazei se lasă tot mai des umbra. Umbra perdelelor grele de catifea, protejînd-o de lumina crudă a dimineții, umbra alcoolului, refuzul ultim al unei vieți ratate. Cine s-o salveze? Familia Davideștilor, boieri de viță veche, scăpătați și anchilozați în politețuri cosmopolite și ifose genealogice? Unchiul Guy, întruchipînd o epocă revolută? Sau majordomul Matei, suflet de slugoi bun la orice fel de stăpîn, depozitar al secretelor dublei determinări a Zazei? În scene antologice, culminînd cu secvența masajului, vulnerabilitatea Zazei, agresată, dominată de personalitatea brutală a servitorului, devine înduioșătoare. Ocupată cu treburiile deloc onorabile ce se petrec în odăile de sus, eroina rămîne indiferentă față de istoria care mișcă temeliile vechilor conace.

A vorbi despre Zaza înseamnă a vorbi despre talentul multicolor al Ginei Patrichi. Interpretarea ei înseamnă virtuozitate, trăire debordantă. Atîtea stări, atîtea nuanțe, atîta exuberanță și bucurie de joc. Cîtă dezinvoltură, atîta rigoare.

Dincolo de stereotipii

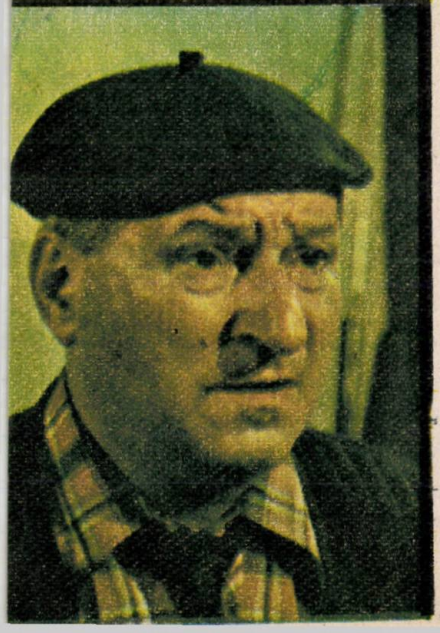
În simfonia cinematografică pe care și-a imaginat-o regizorul, vioara concertmaistrului urma să sune dramatic, glisînd limpede între spații filmice turmentate, agonizînd suprapus. Ștefan Iordache avea să fie virtuozul. Colaborarea cu Daneliuc în **Ediție specială** consemnează un succes sobru. Inteligența vie, subtilitatea trăirilor, intuiția contextului erau premise ale cîștigării stării de transă. Pentru ex-intelectualul Teodorescu, ajuns jucător de ruletă profesionist, **Glissando** reprezintă drama debusolării dublate de luciditate resemnată, într-o epocă în care agresivitatea și violența feluritelor forme de zvastică, generau psihopatii sociale. Alunecările unor mari colectivități umane spre nevroză și apatie erau semne de boală. Nenorocoșii, pierzătorii la mesele elegante de joc de la parterul bizarului stabiliment, deveneau din clienți eleganți ai „clubului" în fracuri și cu mănuși glacé, bolnavi cu numere înscrise în palmă, scormoniți de privirea cinică a radiologului. Jucători și jucați într-o vreme a „întunecărilor" cezarpetresciene filtrate prin luciditatea camilpetresciană, personajul lui Iordache se încarcă deplin cu datele mediului. O oboseală iremediabilă se ascunde în fiecare cută a frunții, în fiecare rid, în șuvițele de păr anunțînd o calviție în floarea vîrstei. Infernul dimineților. Cinismul oglinzilor. Ochii negri înotînd în inteligență, privesc cu tristețea disperării la ravagiile nopților consumate în viciu și neiucrare. Albul lăptos al cărnii sună a veștejire, a boală a trupului. Mintea limpede nu găsește ieșirea salvatoare. Colindă abulic culoarele sanatoriului, culoarele vieții în căutarea unei foste iubite, în căutarea de sine, într-un trecut normal, eden părăsit inexplicabil. Înregistrează reflex starea generală de boală, clasează figuri disperate, cazuri clinice. Lunecînd, încearcă să străbată acest purgatoriu fără a se socoti potențial client. Acumulările toxice din periplurile diurne îl aruncă cu o și mai mare înverșunare în vîltoarea nopții de jucător. Ruleta vieții, ruleta norocului se oprește mereu pe numere necîștigătoare. Nimic nu poate rupe cercul vicios. Noua legătură erotică nu-i oferă salvare, minată de obsesive amintiri. Schimbarea ambientală la conacul amicului gospodăros îi relevează înstrăinarea de viața normală, de emoția simplă a naturii. Lucid, observă alte forme de alienare, prin avere. Concentrarea privirilor, tensiunea morbidă, împietrirea feței într-un zîmbet cinic, detașat. În această vîltoare, obsesia omului din vis — ajutor cu statut nobiliar — devine singurul suport existențial. Dispariția ei precipită tragedia eroului, alunecînd spre autodesființare, într-un final apoteotic în care ambulanțele nu mai prididesc cu transportatul bolnavilor iar marșul nebunilor încolonați sub steaguri sumbre ucide orice speranță. Performanța lui Ștefan Iordache trece dincolo de stereotipia epitetelor, așa cum filmul depășește, își depășește granițele unui timp și ale unui spațiu geografic.

Cadența unui virtuoz

Izbînda artistică de excepție marcată în cinema de îndrăgitul actor al Naționalului clujean era și nu prea era previzibilă, încă din **O lacrimă de fată**, mai de curînd în **Cale liberă**, (1988 Nicu Stan) ori **Femeia din Ursa Mare** (Adrian Petringenaru). Poate personajul Bălosu din **Moromeții** lui Stere Gulea să fi anunțat prevestitor talentul portretistic de maximă amplitudine într-un rol secundar, ce va izbucni plenar în filmul **Iacob** de Mircea Daneliuc.

„Succesul este o băutură care îi îmbată pe cei care o pun în legătură cu „voga", cu „moda" și lipsa bunului simț, și îi ține treji pe cei ce o pun în legătură cu valoarea și cu umanul, cu o neobosită slujire a omului în lumina idealurilor nobile" declara într-un interviu din 1984 Dorel Vișan. Premoniție? Crez artistic care, urmărit răbdător-ardelenește, avea într-o zi să-și afle împlinirea strălucitoare.

Întîlnirea cu eroul bogzian, regizată de acest mare îndrăgostit de cinema care este Mircea Daneliuc, ne apare acum, a posteriori, ca o necesitate, ca un fatum. Iacob Onisia, cu filosofia generațiilor de strămoși mineri odihnind între un șut și altul, gustărind din ceva slană și pită și cugetînd profund „lar îi bine!", are înălțimea unui erou de tragedie. Iacob Onisia pedepsit la viață cenușie, fără orizont, viață nedemnă, umilitoare. Iacob Onisia hotărît să supraviețuiască prin puterea ancestrală a omului de a rezista, de a se lupta, de a spera. Iacob Onisia, urmărit de fatum acolo, sus, în corfa înghețată, suspendată între cer și pămînt, între viață și moarte. Iacob Onisia forțat să privească, cu ochii înghețați de spaimă **altfel** soarta lui de



Grotescul cu măsură: Ștefan Mihăilescu-Brăila: Bachus

om. Moartea unui miner, dintr-atîția ce scormonesc măruntaiele pămîntului spre folosul altora, dintr-atîția frisonînd la statutul de holongăr ca o revanșă binemeritată. Și totuși altfel! Puternic, bolovănos, acceptînd înțelept compromisurile diurne cu bunul simț și măsura morală a omului obișnuit să reziste ademenirii unui Trifan „Ori furi, ori nu furi, tot una-i!". Și ar mai fi relația alunecos-șăgalnică, joc înalt cu Veturia, urîta-frumoasă, promițînd o evadare spre un altceva.

Firescul prin care Dorel Vișan se îmbibă de modul de a fi, de a gîndi, de a se purta al eroului, are darul de a ne coborî cu el în mină, de a ne înghesui între pereții modești, de a ne împlica în viața lui. Astfel încît atunci cînd drama devine tragedie, în cofa-pîntec matern în care prizonierul propriei lui soarte, Iacob Onisia își intimează fiecare crîmpei de gînd și de stare psihologică, asistăm uluiți la un recital actoricesc în care spectrul morții iminente se trăiește sub ochii noștri. Exploziei de debut îi corespunde magnific o implozie de sfîrșit. În urechi, parcă replica lui Fortimbras: „Tăcere..."

„Dacă cinematograful nostru vrea să meargă spre perfecțiune, împotriva prostiei, forțele artistice existente din belșug nu trebuie numai să grăbească pasul, ci trebuie să bată și „cadența!" spunea actorul în revista „Cinema." Așa cadență, da!

Un campion al firescului

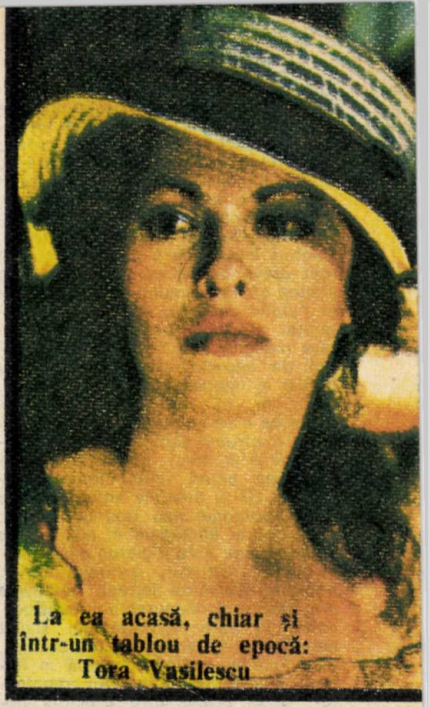
Toboșarul baladesc interpretat la debut de Mircea Diaconu în **La o nuntă** — primul film semnat Dan Pița — avea să vestească un lung șir de eroi în care se vor întrupa farmecul personal, naturalețea caldă, ifosul hîtru, propriu artistului. Filme, filme, filme. Unele strălucitoare, altele mai modeste, dar prestația lui Mircea Diaconu nu a coborît cu nici un centimetru artistic stacheta valorică. Roluri variate, principale sau secundare scriu an de an o filmografie remarcabilă. Pierrot-ul modern îndrăgostit pe față de meseria de pilot de încercare și în ascuns, de o junâ colegă iubită de altul, în **Punct și de la capăt** (Alexa Visarion) sau pater familias serios ori jucăuș în **Promisiuni** (Elisabeta Bostan).

Marile determinații ale carierei cinematografice au venit pentru Mircea Diaconu dinspre doi regizori: Dan Pița și Alexandru Tatos. Neuitatul Filip cel bun, tînărul cuminte pe care îl obsedează adevărul, pentru că prin ochii lui curați lumea se vede așa cum ar trebui să fie! Desprinzîndu-se din sufocanta locuință, cu aglomerarea ei de obiecte, cu nevrozele de familie, acest David a cărui inteligență o citești în priviri, se luptă cu un curaj stimabil cu tot felul de Goliați ai meschinăriei și obtuzității. Mai tîrziu, Filip va transfera în tînărul medic din **Mere roșii** nonconformismul lui pozitiv. Antrenamentul zilnic, viața sportivă punctată între sala de operații și locuință, prin paharul liniștitor de lapte sau prin mărul (neapărat) roșu mestecat cu poftă la necaz! Bătălia cu directorul carierist, cu bolile semenilor și pericolul morții. Solidar, dar doritor și capabil de mari efuziuni prietenești, candid-lucid, timid-curajos, eroul are forța de a sparge ziduri conformiste, obstacole către inima celor care au nevoie de el, de căldura lui cenzurată ironic. Și ca oricărui om, îndrăgostirea îi vine bine cu toată fistîceala timidității. Să fie acesta oare secretul lui Mircea Diaconu față de orice rol?

O a doua față a talentului multicolor cu care actorul își slujește rolurile încredințate se dezvăluie înscriind figura toboșarului cu portretul gestionarului din **Secvențele** lui Alexandru Tatos. Este zona histrionică. Jocul început sub masca muzicantului angajat să înveselească o nuntă abulică se frînge tragic, sub violența ignorantei îmbuibate și lipsite de suflet. În același film, jocul fals al abilului șef de restaurant, plin de zîmbet și solicitudine, bun cunoscător al psihologiei „clientului", indiferent de calibrul social, se frînge într-un comic grotesc, dezvăluind derută adîncă a iubirii. Tristețea și împăcarea, iertarea și revolta. Infinita zbatere. Și mereu obsesiva întrebare: „de ce?"

Dezarmanta francheță

Nume, prenume: Ana Corvete. I se spune Ani, fără y în coadă. Ocupația: temporar, fără. Semnalmente: junâ ispititoare. Infracțiunea comisă și constatată: blat pe căile ferate române. Motive personale: de reflectat!? Pornită în **Cursă** (1978) Tora Vasilescu avea să obțină curînd consacrarea în **Proba de microfon** (1980) și avea să pună un „accent de aur" în cariera sa artistică — (L'Acceno d'Oro-Avellino 1985 —, premiul pentru cea mai bună interpretare feminină în rolul Mariei din **Imposibila iubire** inspirat de „Intrusul" lui Marin Preda. Personaje pline de feminitate, întruchipate într-un deceniu aspirînd spre ideal prin dragoste. Experiențe existențiale diferite, destine diferite. Nina realizează cum marea iubire salvatoare, pe care o visează, aluneca inexorabil în deziluzie. Maria, tînăra țărancă vîndută de ai ei pe băutură, devenită muncitoare prin voință și din dragoste, plătește prețul renunțării la dragoste pentru a-și salva demnitatea. Și totuși, Ana Corvete reprezintă retrospectiv, pentru filmul românesc un arhetip. Eroina trăiește experiența nonconformistă de pe poziția unei francheți dezarmante. Nu înclinația către frauda banală, către infracțiunea de drept comun, o aduce în obiectivul camerei Tv. Dezinvoltura ei exterioară are ca îndreptățire interioară un dispreț profund, juvenil, pentru convenție, pentru înregimentarea depersonalizantă. Secvența vizitei făcută împreună cu Nelu, profeguitorul care încearcă s-o „integreze social" la fabrica de pîine, este semnificativă. Ani nu respinge munca, ci face rezistență la stereotipia unei activități rutiniere. Și în dragoste se dovedește mult mai profundă decît ar trăda-o aparenta ei amoralitate. Aspirația ei spre împlinire feminină, dincolo de jocuri și meandre ocazionale i se ghicește în tristețea profundă a privirilor. Viața îi oferă doar experiența pasiunii posesive, nu și dragostea adevărată care s-o integreze moral în societate. Această fată simplă, cu idealurile ei de viață deloc simple, cu filosofia ei de viață deloc mic-burgheză, mai e nevoită să suporte încă un handicap: apartenența la o cultură suburbană, cu lecturi dezordonate și facile. Aspirația ei spre altceva nu se decantează. Lupta cu viața, iată romanul pe care-l recitește în timp ce face blatul pe tren sau se străduie să-și salveze fratele alcoolic. „Tu m-ai încurcat! Acum asta e, poți să pricepi? Pleacă, de unde ai venit, nu vreau să te mai văd!". E strigătul singurătății ei ultragiate, al adevărului redus la schemă, la caz reportericesc. Frustrețea trăirilor eroinei cerea o nouă evaluare a firescului interpretării. Inteligent condusă regizoral, reînvățînd firescul, recompunîndu-l din observațiile diurne, grefîndu-l pe datele personale, Tora Vasilescu va impune un nou personaj feminin profund verosimil și dramatic.



La ea acasă, chiar și într-un tablou de epocă: Tora Vasilescu

Pe firul Caragiale-Kirițescu

Plonjînd „incognito" în cetatea comediei românești pe 16 mm, modes-

tul, harnicul, strîngătorul Bumbescu Bachus, cu basca lui gestionară, de „chestii, socoteli", a lăsat în urmă-i un zdravăn hohot de rîs, și o creație interpretativă de neuitat, datorată lui Ștefan Mihăilescu Brăila. În contextul unei satire corozive (ofertă scenaristică generoasă semnată Titus Popovici), pe filonul Caragiale-Kirițescu, Bachus întruchipa o patologie cu atît mai gravă cu cît camuflarea ei sub masca umilă a omului șters, disimulat în halatul albastru, decolorat, de tejghetar serviabil, permitea o dezvoltare malignă în subsolul social. Scopul de căpătîi? Milioanele ascunse genial în tejgheaua safé? Nicidecum. „... Eu, hi.. hi... am destui. Nu frate, plăcerea e să studiez pe om, să dibui unde e șurubul slab și „cric" l-am învîrtit și e al meu". Brăila-Bachus dă viață pe ecran unui monstru cuceritor. Ca și creațiile antologice ale unui Fernandel sau Bourvil, mimica sa e poarta înțelegerii în adîncime a personajului. Fără a pierde din verosimilitate, rictusul, grimasa devin enorme. Secvențe întregi: tratativele din separé-ul restaurantului cvasipersonal în care incoruptibilul ziarist este asaltat în tehnica marca Bachus, introducerea victimei-ginerică în împărăția domestică a marelui combinator, unde progenitura acestuia domină pitoresc un platou de filmare privat, pot figura în orice antologie mondială de gen. Ștefan Mihăilescu Brăila cunoaște profund secretele lui Bachus. Vocea actorului e riguros pozată; cînd șuierător vicleană, cînd arogant intimidantă. Dezacordurile gramaticale, prețiozitățile lingvistice sînt rostite cu o artă comică extraordinară. Bachus, boss necontestat dominînd prin mîna sa dreaptă, Grig Ștevie (Sebastian Papaiani) o lume colcăitoare, gregară, de vicioși și îmbogățiți, goi la suflet și la minte. Bachus patern, topit în slăbiciunea „senzuală" pentru viitorul „artistic" și civil al scorpiei-fiice. Gregar, duios, crud ca o fiară, naiv ridicol, agresiv, retractil, șiretenia personificată, eroul multimilionar crește printr-o subtilă știință actoricească a dozării efectelor pînă la dimensiuni grotești. Vînzătorul inofensiv, modest, dintr-un anonim magazin de desfacere vinuri și alte băuturi, prezent conștiincios la ora deschiderii și închiderii unității, fără dispoziții financiare la sucursala CEC, nerisipitor, fără Mercedes la scară sau alte extravaganțe, El Bachus, regele încoronat cu bască, ținînd sub braț servieta jerpelită în care se sufocă teancurile de sute de lei, patronînd sarabanda corupției. Rîsul înghețată, comedia devine o farsă amară. Creația cinematografică neegalată, purtînd semnătura geniului comic a lui Ștefan Mihăilescu-Brăila își vede împlinirea și menirea: rîzînd, vindecă moravurile. Iar cei cinci ani care au trecut de la data premierei nu au îmbătrînit nici măcar cu o zi virulența mesajului.

Un neo-romantic

O frunte romantică, luminoasă, boltind deasupra unor ochi negri ce scăpăra de inteligență interogativă și fior liric a plonjat pe bicicleta **Concursului** lui Dan Pița, în lumea atît de bogată în personalități artistice a filmului românesc. Cîteva salve scurte, **Concurs, Să mori rănit din dragoste de viață, Dreptate în lanțuri, Pas în doi** vor nimeri în inima țintei: consacrarea unui tînăr talent decent și serios, cu o largă disponibilitate pentru roluri de compoziție.

Un nou profil de erou tînăr primește un fericit atestat cinematografic alăturîndu-se Filipilor cei buni și celorlalți băieți cuminți. El este depozitarul unui suflu eroic, a cărei portanță este mai ales ideatică. Tînărul comunist, „domnu' student", cu figura lui de Harold Lloyd, fascinat de idealul luptei pentru răsturnarea unei „rînduiri crude și nedrepte", „vede" ideile planurilor curajoase de acțiune, pe care nu pregetă eroic, fără „lonja de siguranță", să le ducă la îndeplinire, alături de tovarășul său „pragmatic". Răsărind năuc dintre rafturile bibliotecii, el se avîntă fără ezitare în bătălia pentru binele social punîndu-și în joc fragila-i făptură. Bărbăția în contrast cu experiența „subțire" de viață. Luciditate dominînd elanurile juvenile. Putere interioară îmbujorîndu-i obrajii adolescentini.

În filmul lui Dan Pița, Claudiu Bleonț revine cu precizări caracterologice adecvate noului cadru psiho-social și noului timp istoric. Tînărul strungar Mihai, muncitor într-o mare întreprindere și student la seral își are o lume a lui, în care se duelează pentru adevăr cu feluriți adversari imaginați, în care reculegerea și-o oferă prin muzică și lectură. Eroismul personajului, eroism cotidian, venind din lumea lui interioară să-și potrivească pasul, fără compromisuri, fără trădări, în doi, în trei, în patru cu lumea exterioară reprezentată fie în planul erotic, fie în planul prieteniei, derulată pe fundalul vieții de cămin. Ca și Puștiul din **Concurs**, Mihai privește lucid înaintea și în jurul lui. Aerul poetic nu mai este minat de observația subtilă asupra partenerilor de drum. Și reușește să găsească drumul ocolind capcanele, falsele indicații, „de orientare", traversînd încercările, rămînînd egal sieși.

Claudiu Bleonț reprezintă, în ciuda fișei filmologice relativ restrînse, o personalitate dominată de gîndul profund.

Grupaj realizat
de **Mădălina STĂNESCU**

Cu lumini și umbre în priviri

A debutat ca junele-prim al anilor '70, de-o altă factură față de predecesorii săi din generația anterioară. Un Florin Piersic, un Iurie Darie emanau seninătate și exuberanță. Avînd ceva din alura așa-zisului tînăr furios, Adrian Pintea va veni cu un soi de încrîncenare, străbătută de curenții repezi ai lucidității. În filmele unde interpreta pe acel faimos erou de baladă, Iancu Jianu, era mereu pus pe fapte mari, ochii, însă, reflectau întrebări nerostite, dînd, astfel, jocului său o neliniște aparte. Pentru ca, mai tîrziu, să îl urmărim, cu admirație, în serialul TV **Lumini și umbre**, întruchipînd un vlăstar de bogătaș, ironic și inteligent, dar într-un cărucior de paralitic — martor neputincios, și cu atît mai conștient, al întrării în agonie a ciasei sale.

Zbuciumul intens, caracteristic personajelor interpretate de el va atinge paroxismul odată cu rolul lui Iorgovan din **Pădureanca...**

Fiul celui mai înstărit țăran dintr-un sat ardelenesc al secolului trecut, Iorgovan se zbate fără scăpare în capcana atîtor contradicții sufletești... Lasă învățătura, îi părăsește și pe cei de-o vîrstă cu el, revoltați împotriva nedreptăților timpului, și fuge pînă și de iubirea pentru fata săracă ce l-a îndrăgit. Numai calul și-l buimăcește (într-o scenă antologică) dintr-o furie izvorîtă din cumplita-i nevolnicie. Mai are un ultim gînd pentru Simina, dar calul însuși, gonit sălbatic, îl trîntește la pămînt — și Iorgovan se duce de pe astă lume doar sub privirile fetei, singura care l-a iubit cu adevărat.

Adrian Pintea se află, azi, la voltajul marilor performanțe actoricești.

Fata cu flautul fermecat

C a o trestioară de plăpîndă apare, la prima vedere, Leonora din **Figuranții** sub înfățișarea Marianei Buruiană. Ai fi zis că acea vîntoasă a istoriei din anii '50, care a răsucit, dureros, o seamă de destine nevinovate, putea s-o fi doborît și pe ea. Smulgîndu-se fără regrete din mediul originar, Leonora visa să dăruiască minunățiile muzicii oamenilor clădind o nouă lume. Trecutul „neproletar" va atîrna însă mai greu, la un moment dat, decît sincera-i opțiune pentru idealurile noi...

Cîtă dîrzenie, cîtă tărie i-au trebuit acestei fete — o trestioară, dar cu nervuri de oțel — spre a înfrînge potrivniciile vremii de-atunci, în speranța, nicicînd pierdută, a reînnodării propriului destin în destinul celor mulți, pe calea înnoirii din temelii a țării. Impresionantă este, între atîtea altele, în acest viguros film-frescă a unei epoci, secvența unei „probe" hotărîtoare: cîntînd din flaut, fata își susține cu ardoare dreptul la locul și rostul ei în lumea ce se înfiripa, încantațiile limpezi fermecîndu-i, treptat, pe toți cei ce o ascultau. Strălucitoare pe podiumul de scînduri al Thaliei, Mariana Buruiană a fost, uneori, mai mult o siluetă sub ochiul aparatului de filmat. Cu o intuiție desăvîrșită, Malvina Urșianu a fructificat la maximum resursele de excepție ale tinerei actrițe, rolul Leonorei aducîndu-i „Marele premiu de interpretare" la Costinești în '87. O probă, într-adevăr, pe măsura talentului Marianei Buruiană, intrată astfel, cu drepturi depline, și în rîndul întîi al actrițelor ecranului românesc!

Dan OZERANSCHI

Misterul Giocondei clasice (în rolul lui Da Vinci din *Pași spre lună* de Gopo, Emil Botta...)

Fotograma „esențială"

Dacă am analiza imaginea cinematografică a unui tenismen care servește mingea — gest îndeobște familiar — și am descompune mișcarea acestei acțiuni, am putea constata că în succesiunea celor aproximativ 100 de fotograme ce compun acest plan filmat normal (cu 24 de imagini pe secundă) există, undeva spre mijlocul lui — sau puțin dincolo de mijloc — o fotogramă, o vom denumi „esențială", spre deosebire de celelalte, „auxiliare", cu o valoare iconică specială. Valoarea ei specială decurge din faptul că în această fotogramă se concentrează în chip maxim, ca într-un focar, toată mișcarea de servire a mingii, atît cea consumată pînă în acel punct, cît și cea consecutivă, ce ne va duce spre finalizarea loviturii. Fotograma „esențială" se află — vom putea constata — în punctul maxim de dezechilibru al mișcării, dincolo de care nu mai poate urma decît reechilibrarea — lovirea mingii. Aflîndu-se la o răspîntie a mișcării, de unde se poate deduce și ce a fost și ce va să fie, fotograma „esențială" are o încărcătură dinamică specială în nemișcarea ei. Folosită ca model pentru o sculptură, ea va duce la o creație ce ar putea simboliza cu succes jocul de tenis. Dar investigația prin film nu ne mai ajută în aceeași măsură în cazul tentativei de recompunere a mișcării interioare a personajelor. Putem considera, astfel, că portretul Monei Lisa este fotograma „esențială" a unui plan cinematografic reprezentînd chipul unei tinere femei. Dar spre deosebire de „discobol", în cazul căruia imaginea cinematografică poate fi refăcută în lungimea și grafia sa verosimilă, (deoarece tempoul și grafia unei aruncări de disc sînt, oricînd și oriunde, aproximativ aceleași), în cazul portretului lui Da Vinci apare un prim element de indeterminare: chiar dacă acceptăm ideea că tabloul Monei Lisa ar fi fotograma „esențială" ce ar face parte din planul cinematografic al unui portret de femeie, nu putem ști de ce lungime este acest plan. Apoi, chiar dacă fotograma „esențială", cu surîsul enigmatic al Giocondei, s-ar afla, într-adevăr, la o răspîntie din care se întrevăd îndeobște și mișcarea consumată și dezvoltarea ei viitoare, noua răspîntie este extrem de ramificată, încît formele alternative nu mai pot fi estimate decît cu mare nesiguranță și punînd în cumpănă foarte multe variante posibile. Ca atare, orice încercare de a recompune portretul cinematografic al Monei Lisa riscă să ducă la vulgaritate sau parodie. Portretul mișcător, cinematografic, al Giocondei, poate fi refăcut în zeci de variante, dar numai în imaginația noastră și potrivit fiecărui tip de fantezie. Un contemplator va vedea o tînără femeie a cărei expresie ar evolua cinematografic de la sfială spre mîndrie, altul, dinspre tandrețe spre distanțare, dinspre indiferență spre cochetărie, dinspre sfială spre provocare, dinspre puritate spre senzualitate, dinspre senzualitate spre sublimarea ei sau, așa cum a văzut-o Gopo (întruchipată de Eugenia Popovici) în **Pași spre Lună** printr-o anecdotică plină de haz: ascunzînd la spate, școlărește și ferindu-se de Maestru (Emil Botta), mărul pe care-l ronțăia. Singurul punct cert al acestei imagini reconstituite, un adevărat punct matematic, obligator și unificator, este fotograma „esențială". Prin el va trece, necondiționat, diagrama care ar reprezenta-o. Dincolo de acest punct cert se ascund însă tărîmurile pline de mister și indeterminare, pe care le reprezintă mișcarea.

Toate aceste gînduri mi-au trecut prin minte după vizionarea unui grupaj de filme de animație realizate de studioul „Animafilm". Dincolo de unele lipsuri care țin de dramaturgie și care ar merita o analiză aparte, aș putea spune că filmele vizionate se înscriu în două tendințe, fiecare cu lipsurile și avantajele ei. De-o parte s-ar situa filmele cu desene de factură disneyană, cum ar fi recentul serial cu mușchetari, iar pe de altă parte un număr de filme realizate după subiecte originale prilejuind, nu o dată, creații plastice remarcabile, cum ar fi cele aparținînd lui Radu Igaszag, Mircea Toia, și mai cu seamă cele ale Lianei Petruțiu, fără îndoială una dintre cele mai dotate desenatoare de care dispune studioul de animație. Cu desenele sale se petrece însă altceva. Ele sînt atît de cuceritoare și de originale, străbătute de un umor modern, irezistibil, încît s-ar părea că nu mai au nevoie să fie animate, ba chiar că animația le răpește, în chip nedrept, contemplării, încît ai dori, nu o dată, să le întrerupi din acțiune spre a le putea privi în voie. Este știut, însă, că spre deosebire de pictură, în desenul animat eroul se dezvăluie în timp prin ceea ce face și, în primul rînd, prin ceea ce face, tipajul putînd fi și un desen sumar, stilizat, eventual, pînă la dimensiunile unui chibrit. Personajele Lianei Petruțiu nu fac parte din această categorie care suportă să fie ușor manevrată și animata. Autoarea concentrează de obicei într-un desen, întreaga gamă a trăsăturilor eroului, vrînd parcă să le epuizeze într-o singură imagine. În aceste desene, inflexiunile imperceptibile ale unei linii pot defini suave stări de spirit, ironia fină la adresa slăbiciunilor firii omenești, umorul plin de tandrețe privind fizionomia oamenilor, a animalelor și chiar a înfățișării ambianței. Aceste desene nu pot fi multiplicate convenabil, la scară industrială, fără a pierde din expresivitatea lor decît, poate, dacă autoarea însăși ar fi în măsură să execute miile de desene necesare animației. Un film documentar ca **Minunea,** compus după poemul cunoscut al lui Marin Sorescu, numai din desene statice, n-a fost, prin nimic mai puțin dinamic decît filmele sale animate. Dimpotrivă, el a avut, poate, un surplus de expresivitate izvorîtă, pe de-o parte, din coerența și valoarea scenariului, iar pe de alta din faptul că o galerie excepțională de tipuri de țărani olteni, desenată cu un umor pe deplin concordant textului autorului, a fost oferită contemplării libere a spectatorului. Dar aceste desene sînt bune și dinamice deoarece, fiecare în parte, pot fi socotite drept fotogramele „esențiale" ale unor planuri cinematografice virtuale, care se mișcă în imaginația noastră.

Titus MESAROȘ

actorii deceniului IX

Strategia distribuției

Actori din teatrele țării. În prim plan, Craiova: Remus Mărgineanu (*Flăcări pe comori* de Nicolae Mărgineanu)

Federico Fellini, magul cinematografului din ultimele decenii, mărturisea:

„În ce privește protagoniștii, adesea ne decidem asupra lor încă în timpul muncii la scenariu. O situație o imaginăm deseori prin prisma unor actori anumiți. Cinstit vorbind, alegerea actorilor este pentru mine momentul cel mai dramatic, unicul moment neplăcut din întreaga pregătire și realizare a filmului, care altfel reprezintă pentru mine întotdeauna un lucru extraordinar de aventuros și distractiv. Alegerea actorilor este, într-adevăr, un moment critic, obositor, penibil. Să dau un exemplu: scriu, creez un rol pentru care s-ar potrivi minunat, să spunem, un om înalt, zvelt, palid, cu înfățișare nobilă și cu limbaj ales; caut apoi acest tip și în fața mesei de lucru încep să defileze actori, figuranți, oameni care s-au prezentat în urma unui anunț, iar eu mă las influențat de **realitatea lor vie, de suflul umanității lor** (sublinierea noastră!). În locul unui om înalt, zvelt și chel am în față pe unul mic și gras, cu părul stufos, care mă fascinează cu totul și atunci îmi spun: poate ar fi bine... și acesta deoarece acela care trăia în gîndul meu era de fapt o fantomă, în timp ce omul din fața mesei mele de lucru este o ființă în carne și oase, are barbă și vorbește un dialect care mă impresionează sau mă amuză, așa că la urma urmelor mi se pare că s-ar potrivi în rol, că poate întruchipa personajul meu. **„Alegerea actorilor mă pune întotdeauna în încurcătură, deoarece toate ființele vii corespund mai bine decît personajele inventate". (s.n.)**

Acest punct de vedere asupra impactului dintre actor și rol a dat la marele cineast italian roadele cunoscute. Desigur însă, metoda nu este la îndemîna oricui. A stăpîni viul, pare cam același lucru cu pățania tînărului spartan care a ascuns la piept un pui viu de cioară. Urmările sînt cunoscute: pieptul temerarului, ciugulit pînă la os!

Dar a lucra în film înseamnă a lucra cu viul... și metafora cu actorul ținut la piept sub cămașă ca puiul de către tînărul grec, este foarte potrivită aici. Pentru că acest om viu, cu personalitatea lui, cu marile lui calități și defecte, poate deveni, după caz, un aliat sau un inamic, bineînțeles fără vrerea lui, și fără vrerea ta.

Unii regizori fac distribuții „sigure" ca să nu se „încurce", distribuind actori care au mai jucat roluri asemănătoare, care au suficientă experiență, care nu pun probleme organizatorice, lucrînd în Capitală sau în apropierea locurilor de filmare... și așa mai departe. Și de multe ori, poate de cele mai multe ori, succesul e asigurat — mai ales că, în aceste cazuri, actorul e cunoscut deja de public, și îndrăgit, așa că legătura se face fără mare efort.

Trebuie totuși să apară și oameni noi, cei tineri sînt și ei așteptați... și prin colțuri de provincie așteaptă să fie descoperiți actori extrem de utili, unii chiar adevărate personalități în arta lor. De aceea, atunci cînd regizorul îndrăznește (și nu numai el, dar și cei care-l ajută în fixarea distribuției) și aduce în prim-plan figuri noi, sau moduri noi de a fi ale unora, deja cunoscuți, e cu atît mai lăudabil.

Îndrăzneli regizorale

Recent, am admirat în filmul lui Andrei Blaier, **Vacanța cea mare**, cum a știut el să distribuie în rolul principal pe Marcel Iureș, un actor cunoscut, dar din roluri de cu totul altă factură, încredințîndu-i partitura unui erou contemporan, trăind sensibil, dar bărbătește descoperirea unor fațete profunde, neglijate pînă acum, ale lumii. Alături de el, actorul craiovean Valentin Mihali, distribuit de asemenea ingenios, a reușit să creeze un personaj ciudat, cu o ciudățenie venită din consecvența firescului vieții, parcă. Cuplul vecinilor, de un pitoresc lipsit de orice convențional, și-a găsit interpreți foarte potriviți în actori necunoscuți pînă acum ecranului: Maia Indrieș de la Teatrul Dramatic din Brașov și Vasile Grădinaru de la Teatrul de Stat din Arad. Iar Victor Odillo Cimbru, întruchipînd pe cel în jurul căruia se desfășoară acțiunea, a fost și el descoperit pentru ecran — mai bine mai tîrziu decît niciodată — în pragul pensiei.

Am observat cum Sergiu Nicolaescu își descoperă actorii, uneori pe la teatrele din provincie, actori pe care apoi îi susține, distribuindu-i cu consecvență în filmele sale. Dintre aceștia, Ion Rițiu, de la Tîrgu Mureș, Virgil Flonda de la Sibiu sau Geo Dobre de la Giurgiu. Iar George Alexandru (pînă nu demult la Bîrlad) descoperit în **Noi, cei din linia întîi** a început să facă o carieră plină de promisiuni, interpretînd roluri principale la mai mulți regizori.

Dan Pița l-a descoperit pe Claudiu Bleonț cînd era încă student și bazîn-

du-se pe personalitatea acestui tînăr talent a creat parcă unda principală de mister a filmului **Concurs.** Continuînd lucrul cu el, la filmul următor: **Dreptate în lanțuri** (unde l-a distribuit și pe Petre Nicolae) el și-a pregătit, de-acolo, admirabila dualitate bazată pe Bleonț și Petre Nicolae din **Pas în doi.** Le-a descoperit prea-plinătatea sentimentală ori temperamentală care va duce la înfruntarea cu efecte dramatice, fundamentată tocmai pe această încărcătură caracterologică, cu tipologii polarizate cu siguranța decantării și experienței.

Strategii creatoare

Dar, să nu uităm că și actorii se pregătesc uneori, cu tenacitate, cu spirit strategic în același timp, de la rol la rol spre „marea lovitură"... așa cum Amza Pellea, la vremea lui, a înaintat destul de încet, dar cu pași siguri, pînă a ajuns la Decebal din **Dacii**, ca să izbucnească în rolul titular din **Mihai Viteazul** (1971) patru ani mai tîrziu, sub bagheta aceluiași regizor (Sergiu Nicolaescu,) impetuos ca o vînă de țiței sub uriașa presiune, la care, în fine, forajul de mare adîncime a ajuns.

Strategiile acestea ale distribuțiilor sînt calculate uneori de actorii înșiși care-și așteaptă rolurile atacîndu-le, ca pe niște diligențe din mirifice westernuri ale sufletului. Așa, Florin Zamfirescu l-a „atacat" pe Țugurlan în **Morometții** și **l-a făcut,** (excelent!) așa Mircea Diaconu **a prins** rolul din **Înainte de tăcere,** cu antologica scenă a onorului dat eroului mutilat.

Poate-n același fel, de curînd, am mai întîlnit un astfel de caz: în filmul lui Mircea Mureșan și Radu Tudoran, **Maria și marea,** Eusebiu Ștefănescu. Apărea după vreo două roluri principale și altele — unele mai puțin semnificative decît altele. Și la un moment dat actorul, ajutat desigur, în mod fundamental, de regizor, dar avînd un aliat de nădejde și în operatorul Vivi Drăgan Vasile, a putut să-și afirme substanța autentică, prezența viguroasă, de o structură singulară, o întruchipare a bărbatului puternic, spre 45 de ani, echilibrat, temeinic, cu disponibilitate și poezie, un personaj și un mare actor în același timp. Ca și în cazuri mai vechi: Ovidiu Iuliu Moldovan, Remus Mărgineanu, Ion Fiscuteanu, Dan Condurache.

Apropo de Condurache. Îl întîlnesc după performanța din **La capătul liniei** și îl felicit. Răspunsul lui: „Bătrîne... s-a lipit, ce să-i fac... s-a lipit personajul de mine... asta a fost tot"... Cuvintele par simple, expresiile, desigur, sînt colocviale, dar iată cum identificarea cu rolul nu mai necesită nici prea multe explicații nici interpretări savante.

De fapt, distribuțiile sînt ca o declarație de iubire. Regizorul admiră actorul, „îi cere mîna". Alteori dorește foarte tare actorul un anume rol și luptă cu mare intensitate pentru a-l obține. Se implică atît de mult, încît, uneori, într-o concurență dificilă, se impune cu greu, parcă meritînd mai mult.

Trebuie să mărturisesc că și eu avînd de distribuit rolul principal la **Sper să ne mai vedem,** m-am ghidat și după criteriul acesta, al dorinței actorului. Valentin Mihali era atît de implicat sufletește în personaj, încît era foarte greu, aproape dureros de îndepărtat de el. Pentru că îl apucase cu mîinile amîndouă și-l știa, și-l apropia mereu și deși se făcea încet, legătura evolua temeinic. Și venind vorba tot de filmul meu, unul din marile mele regrete a fost că rolul interpretat de Cici Dumitrache Caraman, pe care o consider o mare actriță, nu a fost mai întins și dispus într-un registru mai larg. Colaborarea cu ea sau cu Dorel Vișan a însemnat întîlnirea mea cu actori capabili de interpretări dintre cele mai rafinate.

„Cel ce gîndește singur"

Sigur că distribuirea implică numeroase criterii, dintre cele mai cunoscute și mai pregnante fiind tipologia și fotogenia, dar nu sînt de neglijat relațiile dintre personaje, armonizarea personalităților care creează nucleul filmului încă din start, adică de la distribuire. Și mai ales cînd sînt personaje puține: ce greutate poate apăsa atunci pe umerii regizorului și ai celor cărora le sînt încredințate aceste roluri. În primul film al lui Mircea Daneliuc, **Cursa,** alături de consacratul Mircea Albulescu mai aveau loc două personaje. Ele au fost interpretate de Constantin Diplan, pe atunci (1975) cu roluri încă puține și de Tora Vasilescu (debutantă). Regizorul trebuia să creeze mecanismul acestui trio ciudat, cu o umanitate dură, dar și într-o prospețime în care glasul debutantului să se audă așa cum e. Și **s-a auzit.**

Actori, întîmplări, bucurii, idei, proiecte, reflectoare aprinse peste decoruri încă mirosind a vopsea, maeștri și debutanți tremurînd de frică și de ardoare în același timp, iată lumea în care această strategie a distribuțiilor joacă un rol atît de mare.

Dincolo de mituri însă, și de mitizări și chiar de umor, stă însă gînditor „cel ce gîndește singur" — ca-n poezia lui Arghezi. Sau ca-n monologul interior al unui regizor de geniu, ca Fellini, gîndind la cine știe cine dacă ar fi sau nu ar fi, iar rolul, noi știm, cere un fel de a fi și a nu fi...

Și nu pot să închei fără a aminti de filmul **Întunecare** al lui Alexandru Tatos și Petre Sălcudeanu, după cunoscutul roman, cu o excepțională idee de distribuire într-un rol episodic. E vorba de actrița constănțeană Minodora Condur în rolul prostituatei de pe malul mării, un rol ca un strigăt teribil de pescăruș cu aripi curate, ucis în zori. Din păcate, actrița n-a mai jucat după aceea nici un rol semnificativ. Și este nu numai cazul ei.

Dumitru DINULESCU

Prospețimea interpreților de vîrste diferite *(Sper să ne mai vedem* de Dumitru Dinulescu cu Cici Dumitrache Caraman, Valentin Mihali și Ileana Harșa Negru)

Un decor e o lume...

Poezia decorului (Călin Papură) și a costumelor (Hortensia Georgescu) în ambianțe naturale: *Adela* (cu Valeria Seciu, George Motoi și Marina Procopie)

...dar o lume a filmului

M-am surprins adesea gîndind cu multă compasiune la soarta ingrată a artistului plastic care e scenograful în cinema. Dacă decorul de teatru e întrucîtva un obiect expus vederii, ca orice creație de artă plastică, ore în șir avantajat fiind de lumină și satisfăcînd astfel năzuința de creație împărtășită a oricărui artist independent, rostul decorului de film e altul; în cinema decorul, chiar și cînd e voit expresiv, e supus integrării în materia altei arte, întocmai fotografiei sau muzicii. Dacă în teatru, decoratorul era dependent doar textului și eventual unei mizanscene — dependență destul de apăsătoare pentru un adevărat artist plastic, de unde și desele încercări de rebeliune artistică, decorul încercînd și reușind uneori să fie însuși spectacolul —, în cinema el se subsumează nevoilor de explorare a camerei, această acțiune fiind însuși filmul, adică mesajul unui creator, autor unic al filmului, care e, cum se știe, regizorul-artist. Căci, desigur, ca întotdeauna vom vorbi aici de filmul ca artă, nu de cel de duzină.

Camera este, precum se știe, un aparat prevăzut cu lentile creatoare de efecte optice pe care ochiul nu le poate realiza. Mijloace moderne de autonomizare a camerei au creat o paletă mult lărgită de posibilități expresiv-vizuale, astfel încît decorul este chemat să se plieze acestor șanse noi de materializare a fluxului vizualo-auditiv. Dar chiar și înainte de super-grandangulare, de superluminoase, de transfocatoare de performanță, de transtrav, de „stady-cam", filmul supunea decorul unei asimilări dure. Viziunea largă sau îngustă a unei optici cu deformările specifice, parcurgerea de spații cu schimbările de perspectivă, iluminarea diversă, racordul la natură — concurent pretențios — rigorile peliculei, coordonatele financiare ale filmului — și produs industrial, și, bineînțeles, acceptarea inevitabil totală a unei concepții a realizatorului, au creat totdeauna dificultăți serioase artistului plastic de vocație. Mulți din cei afirmați în pictură sau grafică n-au putut ține pasul; nume celebre au abandonat... Mai deprinși lucrului după caietul de sarcini și resemnați quasi-anonimatului, s-au adaptat cerințelor filmului, arhitecții. Dar artiștii... „plasticienii"... ce de renunțări, cîte dezamăgiri!... „Am construit un decor splendid și în film nu s-a văzut decît culoarea peretelui..." sau.. „...din tentele colorate dînd senzația sentimentului unei scene de dragoste n-a mai rămas decît un vag rozaliu"... „nici măcar o clipă aparatul n-a surprins stîlpii ciopliți de mine personal, o lună, zi de zi..." Îi ascultam pe acești artiști înșelați în speranțele lor și gîndeam: iată o întîlnire grea între arta plastică și film... sau: o întîlnire dificilă între un creator și un realizator, fabricant de pelicule...

Și totuși... există o artistică fuziune, ea e posibilă, ne-o dovedesc toate filmele de artă... Dar miracolul acestei integrări e și acela al înțelegerii unui artist pentru rigorile altei arte... Și pentru un artist adevărat, această înțelegere e și iubirea lui pentru altă artă. E iubirea unora ca Baudelaire, Malraux sau Vlahuță pentru arta plastică, integrînd-o scriiturii lor. Sau iubirea lui Thomas Mann pentru muzică. Iubirea, ca înțelegere... Pentru artistul plastic îndrăgostit de cinema aceasta înseamnă înțelegerea, în primul rînd, a acelui lucru aparent atît de opus plasticii: fluența, curgerea cu sens a fluxului audio-vizual, spațialo-temporal... adică însăși acceptarea materiei altei arte. Pentru sculptor, pentru arhitect, fenomenul e oarecum înrudit transformărilor preconcepute de forme, consecință a parcurgerii spațiului de expunere de către receptorul-spectator... Dar pictorul... graficianul... decoratorul de teatru... Mai lipsește ceva, consecutiv iubirii de cinema: este șansa întîlnirii cu adevăratul realizator de cinema. Acesta îi va insufla sensul real al creației sale, îi va folosi, cu adevărat creator, potențele. Și așa cum arta plastică cinetică își însușea fluxul spațialo-temporal (Calder) sau vizualo-auditiv (Schoeffer) specific cinema-ului, tot astfel materia picturalului va fi integrată filmului, dar creator, cu sens... mesajul unui artist, al realizatorului de cinema, regizorul creator, regizorul-artist... El va ști cum să-l înflăcăreze pe artistul plastic vorbindu-i în limbajul și în coordonatele structurii artei sale despre nevoile expresiei sale (plastice) specifice, în materia artei cinematografice. Îi va descrie, atît cît pot cuvintele, sau „necuvintele", dar cu acel subtext inteligibil, poate mai inteligibil între ar-

tiști, factura filmului său, acel ceva ce e însuși cinema-ul său propriu, acel ceva care e stilul unui film. Spațiul decorului va fi spațiul prin care pătrunde aparatul, culoarea va fi parte a verigii curgerii materiei vizuale fluide a unui film, linia va fi cea a deformărilor optice, controlate, plein-air-ul va fi parte a interiorului, iar decorul construit va fi parte a universului natural, natura moartă va deveni vie prin atingerea miraculoasă a camerei, iar tot ce e viu va deveni parte a formelor moarte ale unei structuri unice a materiei unei arte. Cît din farmecul ochilor Giocondei nu e debitor acelui peisaj renascentist ce-i vedem printr-o lucarnă?... Și totuși, și ochi și peisaj sînt doar un ulei pe o bucată de pînză... Miracolul unei arte. Acest miracol e chemat să-l realizeze regizorul artist, subsumînd dar și însuflețind virtuțile artistului plastic. Trasarea pe planșetă a construcției decorului va fi, astfel, îmbrăcarea unei structuri — investigarea camerei — cu forma plastică a decorului, schița coloristică este izvorul senzațiilor cinetice... Decoratorul ia parte cu pasiune nedisimulată, astfel, la toate discuțiile colectivului de artiști galvanizați într-o singură voință creatoare, cea a realizatorului care, își dau ei bine seama, „știe ce vrea". Vrea artistul-regizor un film, un stil, un mesaj al său... Întocmai artistului oricărei arte. Acesta mobilizează, fertilizează talentele tuturor. Decoratorul străbate spațiile în care regizorul își caută structuri expresive, — „decorurile naturale" (!?) —, vizionează împreună cu acesta probele în care se află sămînța viitorului stil, împreună cu realizatorul și operatorul analizează probele de peliculă, de iluminare, materia încă informă a viitoarei construcții... De umbre și lumini, de mișcare și curgere... de iluzie... Împreună cu regizorul, știind acuma amîndoi „ce vor", secondați de criteriile tehnice ale operatorului, colorează decorul, îl „patinează", sau nu, îl mobilează, sau nu, dar îi dau acel ceva necesar foamei de expresie vizuală a camerei cu rigorile sale optice. Și astfel, pe măsură ce „ies" materialele din laborator, scenograful are revelația bunului sens filmic al artei sale, al noului fel în care culori, linii, suprafețe trăiesc pe un ecran... prin miracolul **sensului** unui film...

Am asistat cu încîntare, copil-spectator fiind, la revelația acestei fuziuni în **Noaptea furtunoasă** a lui Jean Georgescu. Decorurile lui Ștefan Norris erau elementele montajului specific stilului maestrului. Neuitate au rămas impacturile vizual-auditive ale secvențelor Grădina „Union", camera conjugală a lui Jupîn Dumitrache, un colț de maidan... Fenomenul s-a repetat în **Directorul nostru,** în **Vizita,** în **Mofturi.** Apoi profesorul Iliu ne dădea, studenți fiind, lecția decorurilor integrate naturii, hanul din **Moara cu noroc.** Arhitectul-regizor Liviu Ciulei reînvia ambianța campamentelor austro-ungare în **Pădurea spînzuraților,** iar în **Codin,** Henri Colpi lansa pe Marcel Bogos în ample spații construite, ample demonstrații de culoare locală, de stil. Mircea Mureșan va face un tandem creator cu Marcel Bogos realizînd **Răscoala** și, mai apoi, operă de referință în materie, **Horea** în care spațiile construite și cele existente se leagă prin fluxul filmului într-un întreg emoționant. Încă e viu pe retină un tîrg cu o procesiune a disperaților ce-și „aprinseseră paie'n cap" în **Tudor** de Lucian Bratu, el însuși pictor. Un elev al său, critic de artă, regizorul Adrian Petringenaru în **Rug și flacără** oferea spații memorabile.

Un regizor, de asemeni cu aleasă cultură plastică, avînd studii muzeistice în materie, este Malvina Urșianu aie cărei filme sînt o demonstrație fericită de integrare a decorației în materia filmului, **Întoarcerea lui Vodă Lăpușneanu, Pe malul sting al Dunării albastre** și **Figuranții,** sînt astfel succese artistice ce rămîn exemplare. Iulian Mihu în **Poveste sentimentală, Enigma Otiliei** și în **Lumina palidă a durerii** creează spații și culori fascinante, pur filmice, folosind mult decorul construit, fapt ce se întîlnea ca un succes și în **Canarul și viscolul** al lui Manole Marcus. Utilizarea decorației din **Harap Alb** al lui Gopo rămîne ca act artistic original, stimulînd valorile basmului modern ca gen cinematografic. Propensiunea lui Dan Pița către decorativitatea teatrală îl face să obțină de la diferiții lui colaboratori expresivități originale, deosebit de puternic percutante, în peliculele sale de reală structură filmică, în care decorul e component integrat, dar nu anonim. La celălalt pol, Andrei Blaier cu reprezentativul **Ilustrate cu flori de cimp** creează o lume imagistică profund realistă dar bogată în sugestie și farmec — stilul filmelor sale, datorîndu-se în mare parte și ambianțelor decorului. Temperamentul artistic efervescent al lui Mircea Daneliuc își asumă decorul ca o funcție expresivă criantă (fără însă a-l slobozi drept vioara întîi). Sergiu Nicolaescu stăpînind epoci și spații lasă un memorabil impact vizual cu **Ciuleandra** și o viziune scenografică filmică monolit în **Capcana mercenarilor,** de neuitat. Transfigurează decorul real Alexandru Tatos în **Secvențe** și în **Fructe de pădure,** în timp ce Constantin Vaeni integrează convingător decorul construit, realului în **Zidul.** Dinu Tănase parcurge spații și timpi speculînd filmic decorul-casă de Marcel Bogos în **Întoarce-te și mai privește o dată.** Prospețimea filmului lui Șerban Marinescu **Moara lui Călifar** se datorește transfigurării decorului natural, în timp ce decorul construit din **Domnișoara Aurica** al aceluiași regizor, creează o lume a realului epocii care rămîne. Cum rămîne misteriosul Han al lui Mînjoală în viziunea Cristianei Nicolae... sau o petrecere într-un salon incert dar cu parfumuri diverse în **Nelu** de Dorin Mircea Doroftei. Atîtea exemple ale efortului pentru plastica filmică în cinematograful românesc. Se dă o luptă cîteodată atroce cu materia unei arte integrînd-o materiei altei arte. Îmi vin în minte decorurile din propriul meu film **Anotimpuri:** o stilizare dusă la extrem în speculareа graficii oferită de pelicula alb negru și totuși păstrarea călciiului lui Achille, apartenența la o realitate; dar realitatea unui film... Romantismul cu accente moderniste al interioarelor și exterioarelor atent uvrajate din **Ultima noapte a copilăriei,** sau fantezismul opulent al celor două divertismente polițiste **Aventuri la Marea Neagră** și **Agentul straniu** în care nenumărate ambianțe reale și spații construite se integrau într-un întreg decor unic prin curgerea filmică. Posibilitățile noi de mișcare oferite de peliculă, de optică și de aparatură au dat șansa unor decoruri construite în exterior cu mișcare și investigare reciprocă a ambianțelor interior-exterior, structurate încă de pe planșetă, nevoilor de parcurgere și pătrundere a camerei, construite în jurul acestor mișcări revelatorii de sens. Astfel, colaborînd cu scenografi sensibili la fenomenul filmic ca Victor Țapu, Ladislau Labancz, Mihaela Demetriade, Cristian Niculescu, s-au construit decorurile din **Ultimele zile ale verii, Falansterul, Mușchetarii în vacanță,** decoruri plurifuncționale oferind cîmp de investigare și mobilitate, revelatorii mesajului, integrate realului dar și stilului unui film. Nimic mai plenar, ca bucurie creatoare pentru un realizator, ca această împlinire a unui real al artei sale prin irealul (provizoriu și acela) al unor întruchipări de forme „decoruri", ce aparțin vieții doar prin curgerea unui film, și nicicum altfel. O iluzie a unui material transformat în alt material cu durata unei arte. Și atunci... „compasiunea pentru soarta artistului plastic angajat" în cinema devine și frățească admirație..

Savel STIOPUL

Forța și parfumul epocii dat și de talentați arhitecți: Adriana Păun și Ștefan Antonescu la filmul *François Villon* (de Sergiu Nicolaescu, cu Florent Pagny)

sociologia succesului

Liliac alb pentru toate anotimpurile

Cunoşteam bine satul. Fusesem de multe ori aici, adus de obligaţiile pe care le aveam de a răspunde de şcolile din această localitate.

Rulam cu grijă pe asfaltul încă umed, în urma ploii din noaptea trecută. Se croia o dimineaţă tonică. Soarele prefira urzeală de aur prin vîrfurile copacilor din pădurea tainică, ce străjuia partea stîngă a şoselei. Priveam nerăbdător prin parbrizul maşinii, aşteptînd grădinile — grădinile de flori, în care-mi spălam ochii şi încordările fiinţei de cîte ori treceam pe aici. N-aş fi putut spune precis de ce, dar eram trist. Cu această stare în inimă am oprit în faţa şcolii din centrul comunei. Un elev mi-a deschis poarta şi-am intrat cu maşina în curte. Peste cîteva clipe, mă întîmpina profesoara de serviciu, apoi directoarea şcolii. Nu apucasem să pătrund în clădire. Cercetam, încîntat, lotul agricol al şcolii, admirînd rezultatele hărniciei elevilor şi ale îndrumătorilor acestora — profesorii de specialitate.

Deodată a trebuit să mă opresc, cu o strîngere de inimă... Nu avusesem pînă atunci motive speciale să mă plîng de indisciplina elevilor din şcoala cu pricina. Acum însă, prin ferestrele deschise ale unor clase de la parterul clădirii, ori care se deschideau sub ochii noştri, săreau, ca la un concurs pornit pe neaşteptate, tot felul de elevi, care, odată aterizaţi (înălţimea nu era mai mare de un metru şi ceva), o rupeau la fugă... spre grădinile propriilor lor case... Pînă să-mi limpezesc nedumerirea, m-am trezit înconjurat de zeci de băieţi — mai mari, mai mici (ei îşi luaseră curajul escaladării ferestrelor) — cu braţele încărcate de buchete mari de... liliac alb...

Puteţi să zîmbiţi, cu ironie chiar!... Zîmbiţi, vă rog! Adevărul — mărturisit, credeţi-mă, cu multă sfială şi cu teamă de ridicol — rămîne întreg: în ziua aceea eu am fost fericit!

„Pentru «creanga» dumneavoastră de... **Liliac alb în ianuarie,** pe care ne-aţi dăruit-o nu de mult!" mi-a şoptit un băiat mai răsărit, parcă în numele tuturor, în timp ce-mi oferea minunea aceea de frumuseţe albă ce mi-a împodobit maşina, şi casa, şi sufletul...

Şi, cu riscul ca zîmbetul celor dispuşi să fie neapărat ironici să se deschidă deplin, aleg, dintre sutele şi sutele de întîmplări şi de mărturisiri (acestea din urmă ascultate ori citite în scrisorile ce mi-au fost trimise), doar cîteva, reîmprospătate cu prilejul invitaţiei de a scrie aceste rînduri:

„Mă numesc Mihaela, ca şi una din eroinele dumneavoastră şi am, ca atîţia alţi eroi, 18 ani... Se obişnuieşte să scrii unor autori pentru a cere sfaturi. Eu însă am găsit tot ceea ce căutam în cărţile, în vorbele dumneavoastră şi scriu numai pentru a mulţumi... E minunat să ştii să citeşti atît de bine şi de frumos în sufletele noastre, ale tinerilor. E minunat să poţi împărtăşi celorlalţi ceea ce descoperi... Pentru asta îţi scriu, stimate prietene: ca să-ţi mulţumesc!" (Mihaela Popa, 18 ani, Cluj-Napoca, 19.III.1982);

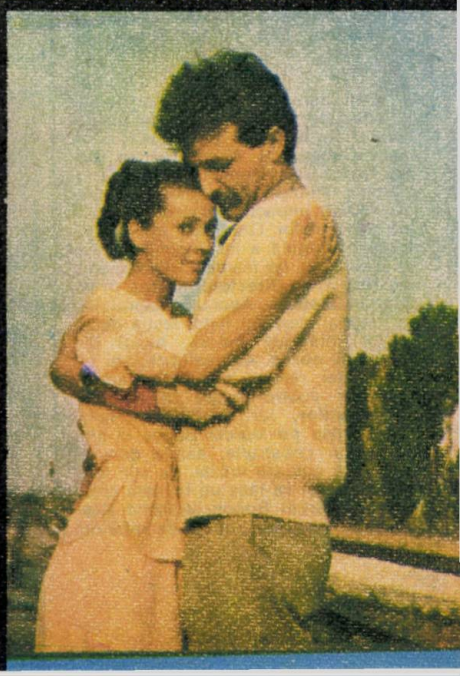
„Am văzut filmul **Extemporal la diriginţie!** Unii dintre noi l-au văzut de mai multe ori... Sînteţi prietenul nostru şi ştim că ne iubiţi. Avem nevoie de încrederea şi de iubirea dumneavoastră... În aşteptarea unui nou film..., vă dorim sănătate şi succes!... Vă mulţumim! Vă iubim!" („Prietenii mai mici, liceenii de la Liceul Industrial Nr. 6 şi Liceul Industrial Nr. 5, sectorul 3, Bucureşti, 20.II.1988")...

Întîmplări, mărturisiri, aprecieri, speranţe!

Cu gîndul la **ceea ce a fost,** nu se poate să nu te tulbure întrebarea referitoare la **cum a fost? Cum** s-a ajuns la o izbîndă care, cu unele re-

Ei se recunosc în personajele *Extemporalului*... iată una din explicaţiile succesului (Mădălina Pop şi Dan Zamfirescu)

Un sentiment ca intemperiile unei *Veri ...cu Mara* (de George Cornea cu Teodora Mareş şi Lucian Nuţă)



Confesiunea unui scenarist co-autor al unuia din cele mai mari succese de public ale deceniului nostru cinematografic

...cul dragostei la 18 ani
(Liceenii
de George Șovu
și Nicolae Corjos
cu Oana Sîrbu
și Ștefan Bănică jr.)

zerve — firești dacă ținem seama de gusturi, de pretenții și, nu în ultimul rînd, de firea omului... ce scrie — a fost apreciată ca atare?...

Declarație de dragoste, Liceenii, Extemporal la dirigenție — trei ipostaze sau trei momente cu... nenumărate ipostaze ale unui timp, care, în ciuda repedei lui treceri, lasă în urmă-i lumină — caldă, frumoasă, înduioșătoare — pentru tot restul vieții.

S-au potrivit multe vorbe — și spuse, dar mai ales scrise — vorbe, în general **de bine,** despre aceste filme. S-a vorbit, la un moment dat (mai ales despre **Liceenii**), ca despre un film cu statut de „fenomen social", dîndu-se, în mod firesc, explicații, aducîndu-se argumente. Pe noi, cei din echipa realizatorilor, ne-au bucurat toate aceste lucruri. Ne-am mîhnit doar în fața opacității ori a relei intenții, exprimate chiar fără disimulare.

De ce **au** succes unele dintre filmele, „cu tineri și pentru tineri"? Și de ce **nu au** altele?... Orice simplificare în această privință (a căutării răspunsului potrivit) este, fără îndoială, periculoasă.

Încercînd să dibui **esențele**, aș înșira, în acest context, cîteva:

După părerea mea copiii, adolescenții și mai ales tinerii (aflați încă pe băncile școlilor) constituie **o lume serioasă.** Știu ori nu știu ei aceasta — adevărul nu se schimbă. Celor ce știu — este necesar să le arăți că tu: scriitor, scenarist, regizor, profesor, părinte, om matur de pe stradă — **știi,** de asemenea, acest lucru și că te străduiești să-i tratezi în consecință. Celor ce nu știu — e nevoie să le sugerezi, să le deschizi o zare de lumină în acest sens și-atunci ei, cu siguranță, vor alerga într-acolo, ca spre un orizont plin de făgăduieli...

Mai mult decît oricine, copiii, tinerii cred în întruchipările ce ies din nuntirea cuvintelor, a imaginilor, sunetelor, a jocului de-a viața, joc pornind de la substanța ei adevărată. Este, așadar, nevoie de grijă, de trudă (cu atîtea fațete de a nu truca viața sugerată), de a ocoli „făcătura", de a ajunge la inima caldă și sănătoasă a unor fapte, vorbe, imagini, sunete — care, la un loc, să nască **un tot viabil,** din care, dacă ai încerca, în orice punct al lui, o incizie, să fii sigur că va curge sînge și nu apă.

De aici pornesc, desigur, nenumărate alte întrebări, care pot duce la tot atîtea posibile esențe.

Ce-ar trebui — ne-am putea întreba, de pildă, întrebare fundamentală — să adune acel **tot,** „născut, nu făcut", spre a avea șansa asumării din partea oricărui spectator (aceasta ar fi idealul), din partea a cît mai mulți (cum își dorește oricare dintre realizatorii unui film?**).**

Într-un „Gînd de întîmpinare", adresat publicului ce primea pentru prima oară lumea „liceenilor" , în seara premierei deci, notam, printre altele: „Trudă luminată de tonice aspirații, colorată de împliniri și înfrîngeri, visare obstinată către un ideal care să încoroneze zvîcnirile nevinovate ale inimii și impacturi dureroase cu obstacole în stare să descurajeze și pe campioni ai încrederii, năzbîtii fără de care adolescența, ar șonticăi ca o babă, gata să se pulverizeze la orice suflare mai abraşă, căldura adevăratei prietenii ce numai la acești ani se naște și-și zidește temelie pentru toată viața, armoniile specifice ale cîntecului și ale dansului și, mai ales, minunile ochilor limpezi ca izvoarele șopotinde și-ale obrajilor croiți din catifeaua petalelor de trandafiri — toate acestea și încă multe... **mărgăritare** din acel fascinant univers ce-l constituie adolescența s-au aflat pe **foaia de dotă** a valorilor de semnificație și de frumusețe către care au tins ființele noastre (ale realizatorilor), ca și ale tuturor celor ce au vegheat și sprijinit nașterea **Liceenilor...**"

De asemenea, demn de luat în seamă în orice împrejurare, e faptul că tinerii au un acut simț al dreptății și o mare și precisă — aproape ca un cîntar de farmacie — capacitate de a evalua, din perspectiva acestei lumini (a dreptății) spiritul în care se săvîrșesc faptele (ale lor ori ale altora mai ales, rostite în folosul lor). Reacțiile copiilor și ale tinerilor în fața nedreptății sînt, nu de puține ori, violente, iar efectele pentru devenirea lor, sînt, în unele cazuri, ireparabile.

Tinerii cred, de asemenea, și vor să creadă în ceea ce este frumos, curat, înălțător, în luminile vieții, în idealurile de puritate și de noblețe, înălțate, cît mai sus, după cum cred în iubire, în forța modelatoare a acesteia mai mult decît în orice! Întîlnirea cu această minune a ființei umane — dragostea — este, după cum o știu și tinerii, plină de capcane (drept consecință, unii se arată ori chiar devin blazați).

În fiecare fapt de viață (propus spre meditație și pe ecran) trebuie căutate semnificațiile adevărate ale vieții. Un sărut, de pildă, pe care-l poți vedea împlinindu-se pe orice bancă din parc, la orice colț de stradă, poate să crezi că nu mai înseamnă mult și totuși: „Într-un sărut poți să-ți comunici tot sufletul, toată ființa, să-ți zidești tot viitorul ori să te desparți de tot trecutul" — afirma, cu un patetism de care era conștient, un tînăr, în cadrul unei întîlniri cu filmele noastre. „El nu este o simplă întîlnire a buzelor"... ne asigura, cu emoție, adolescentul. „Poți săruta numai cu ochii, ori cu inima, sau cu degetele unei mîini care cuprind, tremurînd, altă mînă, poți săruta cu gîndurile, cu dorurile și speranțele tale — toate însă **ale tale,** numai **ale tale!**"

În menținerea prospețimii puterilor

sufletești, un mare rol îl au flăcările ce ard pe altarul frumoasei simțiri care este iubirea. Cuvintele — cele de dragoste, bineînțeles, — gesturile tandre, atențiile, chiar mărunte, săvîrșite însă cu nobile intenții — sînt amnarele acelor flăcări, sînt gurile de oxigen prin care se alimentează arderea, fără de care **jarul** de pe **vatră** intră, cu timpul, în amorțire, se îmbracă în cămașa cenușie a cărbunilor stinși...

Un film ca **Declarație de dragoste** și-a asigurat poate reușita datorită realizării unui echilibru adecvat între **poveste** și **iubire,** ambele sugerînd o felie de viață, datorită acelui **ceva,** cît de cît particular, spus despre acest univers. Faptul a constituit pentru mine o nouă confirmare a unui lucru în care cred de o viață și anume: Cît de important este să fii **frumos** pe dinăuntru, **să trăiești frumos și demn!** Iar el a fost înțeles bine de mulți dintre tinerii care l-au văzut — unii dintre ei de zeci de ori, receptîndu-l, așa cum ni l-am dorit, și ca pe o pledoarie pentru responsabilitate în alegerea profesiunii, a drumului de viață în consens și cu cerințele dezvoltării societății noastre, iar pe de altă parte, ca pe o invitație adresată celor maturi, de a înțelege mai profund universul tulburător al adolescenței, de a ocroti iubirea adevărată — una din dimensiunile esențiale ale căutărilor și devenirii fiecărei generații. Această invitație se adresează chiar tinerilor — cu o înaltă și nobilă poruncă: cunoaște-te pe tine însuți și respectă-te ca om!

Cunoașterea de sine se realizează, desigur, profund în întîlnirea cu marile opere — ale cuvîntului, ale imaginii, ale armoniilor de culori, de forme, de sunete. Din acest punct de vedere, educația artistică se profilează ca o necesitate stringentă. Un film fără succes deosebit de public, poate fi, totuși, un film valoros, uneori o capodoperă. Dar un film la care nu se duce nimeni, ori aproape nimeni, pentru că nu te alegi, ca spectator, din el aproape cu nimic, ca și o carte asupra paginilor căreia nu întîrzie nici ochi, nici suflet, nici minte, deoarece la semnificațiile ei — cîte vor fi — nu se poate ajunge pe nici o cale... normală, parcă nu-și justifică existența.

Și în **Extemporal la dirigenție** probleme din același infinit registru vizat în primele două filme, au căpătat concretețea altor armonii și încordări, care au adus, poate, în fața ecranelor peste cinci milioane de spectatori... Sinceritatea comunicării cu această lume, mizînd pe cucerirea nucleului din care iradiază toate interesele ei, constituie, fără îndoială, cale sigură de izbîndă.

Dar toate acestea — vorbe, strategii etc. — n-ar fi existat fără cei care să le facă **să fie,** să trăiască, fără actori! Din acest punct de vedere, personal mă socotesc un norocos. Colaborarea regizorului Nicolae Corjos și a operatorilor cu o pleiadă de străluciți actori — nume emblematice ale teatrului și ale filmului românesc (sau care au început să devină **nume** în perimetrul aceleiași lumi) ca și colaborarea cu talentatul compozitor Florin Bogardo mi-au adus încredere și o mare bucurie. Le exprim, încă o dată, recunoștință! Ca și speranța unor noi colaborări...

George ȘOVU

Doi tineri îndrăgostiți (dar în filme diferite): Marina Procopie și Valentin Voicilă

Extemporale la adolescență

...Pentru că fără imprevizibil nu văd în ce fel, lipsindu-i, vorba aceea, sarea — viața ar mai avea vreun gust, de ce să facă, așadar, excepție de la zisa regulă și viața... filmului — în secolul, altminteri cunoscut și ca secolul filmului? Nici aici, se dovedește, un pronostic nu poate fi dat mie-n sută dinainte. Adică?! Nu trebuie cine știe ce bătaie de cap să remarci că surpriza cea mai mare în filmul românesc al deceniului ce se încheie a constituit-o faimoasa (acum) suită consacrată elevilor de liceu.

În clipa de față e oarecum lesne de înțeles, dar cînd a apărut — de-atunci neuitata — **Declarație de dragoste,** se putea ști că va bate, fulgerător, recorduri de popularitate greu de bănuit? Că o neașteptată curiozitate și spontană simpatie vor duce la alte două pelicule, **Liceenii** și **Extemporal la dirigenție,** ca variațiuni (și nu improvizații) pe aceeași temă a dragostei adolescentine?

Într-adevăr, unda de șoc ducîndu-se, iar reverberațiile atenuîndu-se, explicațiile ni se ivesc la îndemînă. Nu foarte evident la ora aceea, dar limpede acum, împrejurările au favorizat un moment cum nu se poate mai potrivit. Cineaștii noștri cu state îndelungate de serviciu dădeau semne de oboseală, iar cei afirmați între timp nu mai constituiau propriu-zis o noutate. Era, am spune, prin '85, un soi de respiro prin cinematografie, cînd tocmai de unde nu te așteptai, s-a produs — cum s-o numim altfel? — senzația deceniului; sălile vor fi luate cu asalt și umplute pînă la refuz de publicul tînăr dornic de filmele ce vor veni unul după altul ale cvasinecunoscutului pînă atunci regizor Nicolae Corjos, cum se întîmplase altădată, cel puțin pe meridianul nostru, la superproducțiile zise istorice, la westernuri sau la peripețiile năstrușnicei Angelica. Întrucît, pe de altă parte, ne scăpase, practic, din vedere și că filmul românesc despre vîrsta marilor întrebări era cogeamite corigent, ceea ce, iată, ar fi fost o observație elementară, s-a impus, brusc, cu forța unui adevăr de netăgăduit. Altfel spus, apelînd la graiul esteticii moderne, filmele acestea veneau în întîmpinarea „orizontului de așteptare" al unei proaspete și chiar teribiliste generații de cinefili. Cam în felul în care au fost, la vremea lor, prin alte părți, să zicem, **Splendoare în iarbă** de Elia Kazan (Nathalie Wood și Warren Beatty) sau **Singurătatea alergătorului de cursă lungă** de Tony Richardson (cu colțurosul Tom Courtenay).

Așa că, fără să fi făcut gaură-n cer, spărgînd însă — ceea ce nu mai este de neglijat — plafonul încasărilor, fără să fi revendicat orgolii sau ambiții superioare, fără să fi aspirat, măcar și-n secret, la „intrarea în eternitate" (care va să zică, la plasarea, cîndva, între creațiile de primă însemnătate, cum se întîmplă în orice artă), tripticul cu „liceeni" a reușit o deosebită performanță: reabilitarea cu naturalețe în filmul nostru, și încă prin optica „anotimpului de aur", a simțămîntului dragostei. Să fi fost doar renașterea unui sentimentalism parcă de-

suet sau declanșarea nezăgăzuită a supapelor afective? Oricum ai lua-o, peste secole, vremuri și timpuri, iubirea se afirmă, iată, mereu ca fiorul esențial, ca eternul subiect primordial. Sigur, a mai survenit, prin prisma aceleiași vîrste, cînd e dat ca opțiunile majore să se conjuge cu iubirea dintîi, și impactul emoționalului ca replică la modernismul „antisentimental", chipurile, al unora, prea afișat ca să mai fie crezut. În fond, plînsul însuși în sala de cinema poate avea justificare prin impresia puternică asupra spectatorului, indiferent de vîrstă, produsă de întîmplări și eroi cu care acesta, dacă-l conving, trăiește, suferă, se zbuciumă, uneori pînă la identificare. Ceea ce, în bună măsură, s-a și întîmplat, la unele scene din **Declarație...** ajungîndu-se, e drept, și pînă la „rîuri" de lacrimi și „vălurele" de suspine. Mai important însă decît toate acestea este că, prin focul și patimile primei iubiri, adolescența are o vibrație particulară, unică și... irepetabilă. Aici s-ar afla, astfel, secretul succesului formidabil, nu fără legătură cu prezența unui inedit scenarist, autor de cărți inspirate din aceeași zonă tematică, George Șovu, el însuși, ca profesor, bun cunoscător al tainițelor de simțiri ale „școlerilor". În transmiterea acestei vibrații puternice, pătrunzînd pînă în cel mai mic colțișor al sălii spectatorii tineri urmăresc — cred că nu e mai nimerit a spune decît „cu sufletul la gură" — derularea propriilor frămîntări pe pînză, ca și cînd ar fi fost niscaiva palpitante aventuri ori spectaculoase incursiuni spre cine știe ce galaxii.

Proba iubirii ar fi ea însăși un alt fel de treaptă sau absolvență pentru adolescent — ca pentru orice generație ce se profilează la orizont —, adolescent care, vizavi de cumințenia sau obtuzitatea celor mai în vîrstă, simte, uneori foarte acut, la un moment dat, nevoia de a demonstra că își poate prelua, asuma firele propriului său destin. E o nevoie reală aceasta, deși se întîmplă ca deciziile și acțiunile lui să fie sub semnul pripelii sau încăpățînării, tocmai pentru a convinge pe cei ce îl dăscălesc, mai mult ori mai puțin binevoitori sau înțelegători, de ce este în stare el, Adolescentul. Ar fi fost astfel, poate, mai incitant dramaturgic dacă aprinsa dorință a elevei model din **Extemporal...** de a căuta iubirea în persoana unui coleg cam neprieten cu învățătura, dar speranță în ale sportului, ar fi avut o rezolvare mai apropiată de „cum e în viață": afecțiunea nu poate fi stîrnită numai-decît prin înverșunarea unuia din parteneri — în cazul acesta orgoliile, fie chiar și imature, afectează, în vreun chip sau altul, elanul inimii.

În pofida unor carențe sau slăbiciuni compoziționale, seria „liceenilor" a întrunit însă unanimitatea prin aceea că nu a păcătuit, totuși, cum lesne s-ar fi putut, prin romanțiozitate. Dimpotrivă, a degajat un aer de credibilitate a „temperaturii sentimentale" pe măsura vîrstei protagoniștilor, iscînd, în felul acesta, acea euforică acceptare din partea tinerilor. Pînă acolo încît i-a încălzit și pe maturi, stîrnindu-le nostalgii, iar critica, tot așteptînd filme mari, a trebuit să admită iarăși necesitatea peliculelor mai modeste ca intenție, dar de-o acuratețe care, ce să-i faci, „merge la inimă"! Ieșirea „la rampă" a unei noi generații a coincis, fericit, cu explozia unui nou — mereu același și mereu altul — romantism. O baie revigorantă. Și, nu mai puțin, reinstaurarea canalelor de comunicație ecran-sală. Un fenomen socio-cultural luînd pulsul celor ce, împresurați de bac-uri și break dance, de video și mașinăriile de azi, caută răspunsuri și asupra inerentelor „probleme de suflet".

...A mai fost în acești ani și **Galax** al lui Gopo, unde se creiona ipostaza clasică a timidului în context contemporan, apelînd la tehnica de ultimă oră pentru a-și cîștiga dragostea. Deși mai puțin fantast ca în filmele de mai înainte, vesnic copilărosul-matur Gopo recurgea la serviciile unui simpatic robot prin intermediul căruia adolescentinul student — Radu Buznea se numește actorul — își trimitea declarațiile de dragoste alesei sale. În **Raliul** au primat, în schimb, performanțele unei fete probîndu-și calitățile și temeritatea care îi stau bine tinerei adaptate la secolul vitezei, regizorul Mircea Drăgan, împreună cu scenarista Melania Chiriacescu, lansînd cu acest film un posibil chip al generației actuale, interpretat de Diana Gheorghian.

Cu **Al patrulea gard, lîngă debarcader,** tandemul de „specialiști" ai vîrstei tinere Cristiana Nicolae și Nicolae Cristache au întreprins o subtilă și atentă investigație a raporturilor adolescentine de prietenie și dragoste, pentru a reliefa cu atît mai pregnant evitarea tratării superficiale a necunoscutelor pe care ți le oferă tainele apropierii sufletești. Chipurile alese erau, în primul rînd, atrăgătoare prin expresivitatea trăirii simțămintelor, detașîndu-se mai cu seamă băieții Alexandru Bogdan Uritescu, Alexandru Bogdan Manea, iar fetele, Rodica Horobeț, Raluca Iordăchescu, fiind șăgalnice și dezinvolte. Un veritabil hit — acea revărsare de fantezie și bună dispoziție care a fost musicalul **Zîmbet de soare,** al binecunoscutului cuplu Elisabeta Bostan și Vasilica Istrate. Un basm de-adevăratelea modern, cu un trubadur licean, alias proaspătul june-prim Tudor Petruț, plecat, în preajma examenelor, în „tunelul timpului" pentru a-și afla domnița inimii, interpretată cu vervă de o debutantă și ea promițătoare, Bianca Brad... Or, în muzicalul lui Gheorghe Vitanidis, Emilia Popescu.

Și dacă tot vorbim de actori, suita **Liceenii** a promovat un adevărat val de figuri ale prospețimii juvenile, precum Oana Sîrbu, Mădălina Pop, Carmen Enea, Adrian Păduraru, Ștefan Bănică jr., Mihai Constantin, Florin Chiriac, Dan Zamfirescu... Cît despre Teodora Mareș, ce ne-a cucerit încă de la **Declarație de dragoste,** acum, după alte filme, pare vedeta noii pleiade pornite la asaltul gloriei... Așa cum, fără îndoială, vor rămîne în memoria cinefilă prototipurile la ora actuală „clasice" ale „profei de mate" Isoscel, întruchipată de perpetua „ingenuă" Tamara Buciuceanu-Botez, și dirigintelui-filosof Socrate, atît de cald și tineresc jucat de Ion Caramitru.

Au fost și voci care au asemuit unele din aceste filme cu poezii de-ale lui Ion Minulescu... s-a obiectat împotriva mizelor, cîteodată, cam firave... s-a mai imputat și că țesătura semnificațiilor nu a fost întotdeauna din cele mai dense... Dar pînă a stabili ce note acordăm „liceenilor et compania", să spunem că primul cîștig a fost conturarea în peisajul cinematografiei românești, prin binevenita propulsare a adolescenței pe marele ecran, a unei forme de relief pînă de curînd vag întrezărite... Poate, cîndva, s-or naște și vîrfurile pe care, deocamdată, nu ne rămîne decît să ni le imaginăm...

Dan OZERANSCHI

Cyrano în versiune modernă (*Galax* de Ion Popescu Gopo cu Radu Buznea și Mariana Cabanov)

Zece stagiuni de cultură cinematografică

Facem ce facem și iar ne întoarcem la amintiri. O fi ceva propriu omului modern să simtă mereu nevoia de a se verifica, de a cîntări ce a făcut bine și ce nu... Ce înseamnă zece ani de cultură cinematografică la Cinematecă? E mult? E puțin?

Pentru un spectator mai uituc s-ar putea să fie puțin, chiar dacă momentele de delectare în sala obscură nu se uită cu una cu două. Dar spectatorul rămîne totuși la experiența (și delectarea) sa personală. El vine, vede și gustă — sau nu gustă. Pentru Mihai Tolu, de exemplu, cel care concepe repertoriul și are grijă ca toate cele să meargă bine — e mult. Căci repertoriul se concepe pentru toți, nu pentru unul. Așa că...

N-am să dau aici cifre. Nu mă număr printre amatorii de statistici. Dar răsfoind dosarele ultimelor zece stagiuni, senzația de soliditate este copleșitoare. Îmi dau seama cît greșesc unii critici atunci cînd judecă o pădure stufoasă după cîte un copac (adică film) mai firav, pe care le-a căzut privirea. Deceniul acesta a confirmat, în primul rînd, justețea structurii repertoriale. Magnetismul crescînd exercitat de Cinematecă asupra publicului nici nu putea emana dintr-o listă de filme — cît de atractioase — elaborată la întîmplare. Încă spre sfîrșitul anilor '70, sălița de la „Union" devenise neîncăpătoare. S-a scris și în presă despre asta. Insistențe, demersuri și, în sfîrșit, cu sprijinul neprețuit al unui cunoscut scriitor, director al Teatrului Mic, stagiunea 1982—1983 s-a deschis în casă nouă. De atunci sintagma „str. Eforie nr. 2" a devenit pentru cinefilii bucureșteni, sinonimă cu Cinemateca. Locuri mai multe, holuri spațioase, iar la sală — o echipă care a învățat din mers diferența dintre un cinematograf obișnuit în care rulează un film pe săptămînă și un cinematograf de arhivă care prezintă 6 filme diferite în aceeași zi. În fruntea echipei, o tînără absolventă de filologie: Speranța Vulpoiu.

Practic, casa nouă a fost un stimulent. Mai multe fotografii în vitrine, expoziții de afișe în holuri și, în primul rînd, mai mulți abonați. Deci, mai mulți prieteni. Repertoriul s-a făcut cu gîndul la ei, și la cei vechi, și la cei noi care, la rîndul lor, trebuiau să învețe ce este cinematograful de arhivă în care își doriseră cu atîta ardoare să poată intra

Ce s-a văzut în acești ultimi zece ani la Cinematecă? Dar cîte pagini din acest almanah ar lua înșiruirea celor peste 5000 de filme ce s-au perindat? Mai importantă decît cantitatea este însă, fără îndoială, rațiunea prezentării. Adică tocmai ideea programelor (sau ciclurilor) componente ale acelei structuri de care vorbeam mai înainte. Ele reflectă, e bine să se știe, principiile pe care se bazează activitatea Cinematecii noastre. Repertoriul ultimelor zece stagiuni a cuprins filme oglindind marile evenimente pe care le-a trăit poporul nostru, importantele momente aniversare sărbătorite în acest deceniu și, în paralel, problemele majore cu care s-a confruntat în acest timp întreaga omenire, prezente în programele cinematecii prin filme realizate în trecutul mai recent sau mai îndepărtat.

Astfel, în ciclul dedicat celor 70 de ani de la făurirea statului național român s-au inclus filmele ce exprimă strădania cineaștilor noștri de a da viață, în creații documentare sau de ficțiune, ideii de unitate națională. A 65-a aniversare a Partidului Comunist Român a fost sărbătorită în Cinematecă prin acele producții ce au ilustrat lupta clasei muncitoare din România pentru o viață liberă și demnă, abnegația și eroismul celor mai buni fii ai săi în bătălia cu forțele sociale și politice potrivnice, apoi au reflectat pașii construcției socialiste. În întîmpinarea Congresului al XIII-lea al partidului au fost prezentate numeroase creații artistice autohtone sub genericul extrem de sugestiv **Filmul românesc, oglindă a muncii și împlinirilor noastre.** Iar în actuala stagiune, un program de filme documentare constituie omagiul cinematografic adus secolului de nemurire al Luceafărului poeziei românești. Și acestea sînt, desigur, numai cîteva exemple.

Pacea și dezarmarea au alcătuit, se poate spune, un motiv recurent al tematicii repertoriale, ca și condiția femeii sau a tineretului în lumea contemporană, reflectate în film sub diferitele lor aspecte. Ni s-a părut firesc să aducem pe ecranul Cinematecii măcar o parte din multitudinea realizărilor cinematografice din diferite țări ale lumii, ca expresie a preocupării unor artiști autentici față de asemenea probleme majore ale întregii omeniri.

Într-un fel, se poate spune că istoria cinematografului slujește istoria cea mare căci, în limbajul său atît de accesibil, filmul devine, de multe ori, mai emoționant decît pagina scrisă. Din această convingere a izvorît nu numai ideea realizării unui program-mamut pe această temă, dar și aceea a folosirii programatice a documentarelor și a filmelor de montaj — idee pusă recent în aplicare. Numeroasele cereri de reluare a unor asemenea filme dovedesc că noutatea aceasta a fost bine primită.

O altă noutate în viața Cinematecii, introdusă în acest ultim deceniu, au

O piesă antologică din filmografia regizoarei Malvina Urșianu și a actriței Silvia Popovici: *Gioconda fără surîs* **(cu Ion Marinescu)**

constituit-o cursurile de istorie a filmului. O școală în toată regula, deși fără examene și fără note. Cele 91 de lecții ce s-au ținut pe parcursul a șase ani, au însemnat, ce-i drept, un tur de forță din partea organizatorilor. Șase stagiuni la rînd, o „catedră" ad-hoc, avînd ca nucleu de bază trei universitari (Florian Potra, George Littera, Radu Aneste Petrescu) și pe lîngă ei, o serie de critici, istorici și arhiviști de film, a funcționat fără întrerupere. În afara numeroaselor exemplificări incluse în expuneri, o serie de cicluri din repertoriu au fost programate în așa fel încît să coincidă cu lecțiile, ca un fel de „bibliografie" respectiv filmografie suplimentară. Un mare efort, răsplătit de sălile pline de asidui învățăcei.

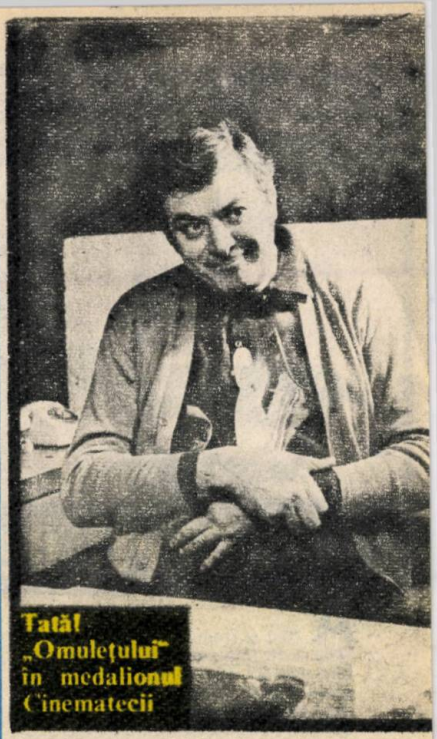
Cum e firesc, istoria cinematografului a fost prezentă mai tot timpul, în acești zece ani. Prin vaste panorami-

Stop cadru pe filmografia lui Robert Redford (aici cu Paul Newman și Katharine Ross în *Butch Cassidy și Sundance Kid* de George Roy Hill)

ce (**85 de ani de la prima proiecție cinematografică în România, 90 de ani de cinema, Cinematografia universală a ultimelor două decenii în o sută de filme**), prin istoria unor genuri (**Evoluția filmului muzical, Comedia cinematografică după 1960, Tendințe și orientări în cinematograful modern: 1963—1983, Capodoperele filmului social-politic, Opere clasice ale filmului mut**), sau ale unor producții naționale alese dintre cele despre care se știe mai puțin (**Retrospectiva filmului australian 1896—1956, 80 de ani de film brazilian, Filme reprezentative din țările Africii**). Iar, cu ocazia propriilor noastre aniversări — **30 de ani ai Arhivei Naționale de Filme** și **25 de ani ai Cinematecii** — s-au putut vedea raritați ale producției mondiale precum și acele filme de început pe care ne place să le numim incunabule cinematografiei românești.

Au mai fost și alte cicluri de succes, prin însăși tema abordată. **Ecran și literatură**, de pildă, extins pe două stagiuni, a depășit modestia tradiționalelor programe „ecranizări după opere literare" gen cineclub. Și nu mă refer la cantitatea de filme. S-a încercat și s-a reușit o organizare pe genuri și specii literare, de la genul liric la cel dramatic, de la proza scurtă la romanul de dragoste, cel de critică socială sau polițist. Reacțiile unui grup de oameni aflați dintr-odată față în față cu neprevăzutul s-au văzut în ciclul **Întîmplări de călătorie**. Ciclul **Profesiunea: medic** a grupat cele mai bune filme dintr-o specie tematică foarte răspîndită, la fel ca și aceea privindu-i pe ambițioșii ce năzuiesc spre performanța fizică: **Virtuțile sportive în film**. În toate aceste ipostaze, personajele au de luptat și cu propriile slăbiciuni, și cu ale celor din preajmă. Unii învinq, alții cedează, respectivele filme constituind exemple elocvente de curaj și dîrzenie în momentele grele ale vieții, mult mai convingătoare pentru tineri decît orice expunere teoretică.

Într-un deceniu repertorial, retrospectivele consacrate unor mari regizori și actori se numără cu zecile. Iată-i numai pe români: Jean Georgescu, Victor Iliu, Ion Popescu-Gopo, Liviu Ciulei, Malvina Urșianu, Elisabeta Bostan, Lucian Pintilie, Sergiu Nicolaescu, Silvia Popovici, Valeria Seciu, Alexandru Giugaru, Octavian Cotescu. Iar dacă acestor retrospective le adăugăm și medalioanele dedicate autorilor și actorilor dispăruți în acest răstimp, numărul programelor ce au readus în memoria spectatorilor personalități puternice ale celei de-a șaptea arte ajunge la cîteva sute. Cam tot atîtea sînt și filmele de ani-



Tatăl „Omuleților" în medalionul Cinematecii

mație prezentate spre deliciul publicului care, în fața lor, devine, dintr-odată, fără vîrstă. Mai bine zis, capătă vîrsta tinereții fără bătrînețe.

Sigur că un cinematograf de arhivă nu trăiește dintr-un stoc fix de filme. Anual, repertoriul său include și cîteva „premiere absolute". Asta înseamnă, am mai spus-o și cu alte ocazii, orice film ce n-a mai fost vreodată prezentat. Deci premiere au fost și **Cei trei mușchetari** (realizat în 1912, dar cine nu s-a bucurat în fața vitejiilor acrobatice ale lui Douglas Fairbanks?), și **Vînătoarea** lui Carlos Saura din 1965, și **Vassa** lui Gleb Panfilov din 1983. Printre alții, Milos Forman, Nikita Mihalkov, Robert Redford, Victor Sjostrom și Alexei Gherman au fost prezenți de asemenea cu „premiere de cinematecă". Este, de altfel, una din ambițiile Arhivei Naționale de Filme ca fiecare stagiune să ofere abonaților și cîteva noutăți. Noutăți de calitate, reprezentative pentru un fenomen anume, cele două noțiuni — vă dați seama — nefiind sinonime.

O „premieră" s-a produs și în caietele-program, la sfîrșitul stagiunii 1987—1988. De atunci, fiecare ciclu beneficiază de o prefață conținînd un spor de informație și comentariul de care abonații Cinematecii sînt atît de dornici. Un efort în plus, pe care ni l-am asumat de bunăvoie și nesiliți de nimeni. Unii spun că este un lux. Dar numai îmbunătățind mereu simțim că nu stăm pe loc.

Iată că răsfoind dosarele ultimelor zece stagiuni, am retrăit satisfacția durabilității și a celor cîțiva pași înainte pe care i-am făcut, noi cei de la A.N.F. Cu trudă, e adevărat. Dar, de fapt, așa cum un spectacol e bun atunci cînd travaliul implicat nu se vede, asta a fost și grija noastră: ca efortul depus să rodească dar „să nu se simtă."

Aura PURAN

Cărți de film ale deceniului IX

A fost o vreme cînd filmologii păreau a nu ține pasul cu realizatorii de film. Nu atît în a le comenta și interpreta opera cinematografică (deși, să recunoaștem, capitolul acesta e încă deficitar, cronica de întîmpinare și cîteva articole ocazionale neputînd suplini absența exegezei, a acelor studii analitice care, operînd și o selecție a valorilor, ar situa filmele într-o necesară perspectivă critică) cît a crea acele cărți de cinema capabile să cristalizeze o estetică demnă de un cinema modern.

Chiar sumară, o trecere în revistă a cărților de cinema apărute în ultimul deceniu este de natură a ne bucura.

Mai întîi, aspectul cantitativ: 24 de titluri (sperăm ca lista noastră să nu aibă omisiuni). Apoi, faptul că edițurile dornice a le găzdui s-au înmulțit. Dacă mai mult de jumătate (15) sînt tipărite de Editura „Meridiane", a cărei autoritate în materie este de mult recunoscută (Viorica Matei fiind aici nu doar un redactor cu experiență, ci și un cinefil pasionat), alte edituri de prestigiu („Cartea Românească", „Eminescu", „Editura științifică și enciclopedică", „Minerva", „Junimea"-Iași, „Dacia"-Cluj-Napoca, „Editura Tehnică", „Sport Turism") s-au arătat receptive, dovedind aprehensiune pentru efortul creator al filmologilor și cineaștilor noștri.

O privire de ansamblu descoperă lesne în cele 24 de volume, nu doar „teme și stiluri" diferite (pentru a folosi titlul unuia dintre ele), ci și unghiuri diverse de abordare, metode preluate din relativ „noua" critică literară-semiotică, stilistică, naratologie, textualism — sau din sociologie. Dacă ambiția scientistă, lăudabilă în intenție, a extins aria investigației (depășindu-se tradiționala etapă a „impresionismului") trebuie să spunem că, uneori, ea îngreunează interpretarea operei, încercînd a spune altfel — citeodată mai complicat și mai abscons decît o face însăși opera analizată — ceea ce deobicei apare limpede pentru orice spectator. Nu e vorba firește, de a blama vreo metodă sau alta — orice cale e bună, dacă duce la adevăr — ci de aplicarea ei, adoptarea fără rezerve a vocabularului „noii critici" semănînd uneori cu „despicarea firului în patru" pînă la a nu mai recunoaște „firul".

Critica așa zis „impresionistă" (incriminată pe nedrept, asimilată, nejustificat, cu critica diletantă) a înregistrat, la rîndul ei, în acest deceniu, progrese în ceea ce am putea numi „exactitatea admirației", în grija de a evita aproximațiile sau formulele exterior declarative. Chiar și atunci cînd e vorba de adunarea în volum a cronicilor apărute în presă („jurnalul" de cinematecă al lui Romulus Rusan, în cele două volume: „Arta fără muză" și „Filmar" sau „Dioramele cinematografice" ale lui Ștefan Oprea) demersul se dovedește eficace, pentru că astfel, grupate pe regizori, curente, tendințe, ele capătă o altă coerență, verificîndu-și rezistența în timp. De reținut, din primul volum al lui Romulus Rusan și capitolul „Martorii" — discuții cu personalități ale vieții noastre culturale, „contemporane nașterii filmului".

Dacă ar fi să întocmim o listă a sutelor de titluri de filme la care se fac referiri în cele 24 de cărți luate în discuție, vom putea evidenția un alt punct pozitiv al evoluției criticii noastre de film, știut fiind că un critic nu trebuie să reducă universul valorilor la preferințele sale. Truffaut spunea odată: „Idealul ar fi să scrii despre filmele care-ți plac", dar obligația filmologului este de a nu ignora nici filmele de „serie B" sau chiar „C", de multe ori simptomatice, purtătoare de semne ale contextului în care ele au apărut.

„Filmele sînt în viața de astăzi ceea ce majoritatea celorlalte forme ale artei au încetat să mai fie, nu un ornament, ci o necesitate" — constata cunoscutul esteticianErwin Panofsky, din care citām în continuare. „Că ne face ori nu plăcere, cinematograful este acela care, mai mult decît oricare altă forță singulară, modelează opiniile, gustul, limbajul, vestimentația, comportamentul și chiar aparența fizică a unui public ce cuprinde mai mult de 60% din populația globului". Așa stînd lucrurile, ni s-a părut mai mult decît oportună „privirea sociologică asupra spectatorului de film" întreprinsă de Ștefana Steriade și Pavel Cămpeanu („Oamenii și filmul"). „Portretul" este abordat „dintr-o perspectivă tridimensională: a observației sociologice, a conexiunilor antropologico-filmologico-psihologice, a genezei sale istorico-culturale". Pasiunea celor doi cercetători, scrupulul științific, competența, acribia informației, impun lucrarea — la noi, operă de pionierat — drept una dintre cele mai incitante lecturi din suita celor 24 de volume amintite.

Tot în același plan, al abordării fenomenului cinematografic „din perspectiva realității complexe a lumii moderne și a reflectărilor ei multiple" se înscrie — cu mai puțină rigoare, eclectic și discutabil în clasificările-i tranșante — volumul „Lumea modernă și cinematograful", de data aceasta formula eseistică ambiționînd să stabilească „o mitologie și o socio-axiologie" a cinematografului. Grid Modorcea, autor prolific (împreună cu Ioan Lazăr, „campionii" ritmului de apariție) este și cel care ne-a redat — cu toate inadvertențele și contradicțiile dintre care unele se cuveneau evitate — ultimele convorbiri cu D.I. Suchianu, savuros „interviu fluviu", de unde, în cele din urmă se poate desprinde profesiunea de credință — mărturisită, în repetate rînduri, de-a lungul vieții și operei sale — de cel care a fost primul nostru critic de cinema, azi, iată, devenit „clasic" (volumul „Literatură și cinematograf").

În planul stilisticii, poeticii și semioticii cinematografice ne întîlnim cu tentative temerare, mai mult sau mai puțin împlinite — „Arta narațiunii în filmul românesc", „Structuri filmice", „Teme și stiluri cinematografice" — toate trei aparținînd lui Ioan Lazăr. De remarcat consecvența cu care sînt luate în discuție filmele românești, chiar dacă lacunar și cu o discrepanță cam mare între redarea „elementară" a subiectului și sofisticata analiză ce-i urmează. Titlul de referință în această direcție rămîne „De la cuvînt la imagine", teza de doctorat „revăzută, concentrată și adăugită" a lui Dumitru Carabăț, ce propune „elaborarea unei posibile teorii a ecranizării literaturii narative" pornind de la opera cinematografică a lui Luchino

Visconti. Ecranizarea văzută ca „una dintre laturile cele mai frapante ale intertextualității" face ca termenul să capete o mai mare extindere («în fond, ecranizarea este detectabilă oriunde într-un film descoperim „urme" certe și explicite ale unor texte literare») dar exemplele invocate nu ne conving întotdeauna (ca, de pildă, includerea nejustificată a filmului **Întoarcerea lui Vodă Lăpușneanu** la acest capitol, al ecranizărilor). Fertil în sugestii pentru viitoare analize, volumul oferă și un bogat aparat de referințe.

Dacă aici, pe terenul noilor „cuceriri" ale poeticii și semioticii cinematografice, cum se vede, s-au făcut nu doar primii pași șovăielnici, ci și următorii, mai cutezători, la aventura hermeneuticii s-au încumetat mai puțini. Tentativa profesorului Florian Potra rămîne singulară, cu cele două volume „Aurul filmului" („Opere evocînd trecutul" și „Opere evocînd prezentul"), care, așa cum le prezintă autorul, adună „filmele considerate exponențiale" drept „instrument de lucru" pentru cel de-al treilea volum al proiectatei trilogii, „Aesthetica in motu", permițînd «trecerea de la analiză la sinteza estetică, „în mișcare»". Impresionează anvergura demersului, consecvența în definirea unui „program" propriu, „frontul de lucru atît de amplu" și „impactul" cu „filmologia străină — atît de pieptiș asumat".

Capitolul cel mai bine reprezentat în suita apariților editoriale ale deceniului rămîne **istoria filmului**. De la memorialistică (deosebit de prețioasele mărturii ale unui pionier al cinematografiei noastre: Paul Călinescu — „Proiecții în timp"; amintirile pitorești ale unui București de odinioară, — Lazăr Cassvan: „A fost odată... un cinema"; mai sus amintitul interviu luat lui D.I. Suchianu) la „arheologie" (Tudor Caranfil „În căutarea filmului pierdut", carte cu osebire interesantă prin redeschiderea „dosarului", **Independența României**, unde se aduc date inedite și precizări importante) pînă la o substanțială monografie, exemplară prin osîrdia cercetătorului febril și prin atitudinea de revalorificare a unui capitol fundamental din istoria cinematografiei noastre — filmografia Jean Georgescu („Lanterna cu amintiri" — Olteea Vasilescu), gestul recuperator este semnul sub care putem reuni toate aceste contribuții de un real folos și interes nu doar pentru cititorii de azi, dar cu atît mai mult pentru cei de mîine.

Sub o formă mai mult sau mai puțin deghizată, au apărut în acest deceniu și cîteva — fragmentare — istorii ale filmului mondial. „O istorie a filmului în capodopere" (două volume, autor: Tudor Caranfil — „De la „Stropitorul stropit" la „Crucișătorul Potiomkin" — 1895—1925; „Apogeul „filmului tăcut" 1921—1927) — în binecunoscuta manieră a autorului, de a construi cu suspans „microromane" cu aer de gasconadă, oferind în același timp „dosarele" respectivelor filme.

O „istorie a premiilor Oscar" devine în cartea Adinei Darian „Mirajul statuetei de aur" o privire pertinentă (pe baza unei vaste documentări, incluzînd și reportaje, interviuri la fața locului) asupra ultimelor cinci decenii din istoria filmului american. „Cum să refaci mai bine drumul filmului american, cum să-ți imaginezi mai pregnant citadela miturilor de la Hollywood decît prin chiar mitul despre el însuși?" Scrisă într-un atractiv stil publicistic, cartea se citește dincolo de rațiunile didactice sau informaționale, cu viu interes, iar în contextul de care ne ocupăm, a înregistrat, neîndoielnic, succesul unui „best-seller". Important ni s-a părut și faptul că, odată cu trecerea în revistă a celor 55 de ediții ale Oscarului, se sugerează și treptele evolutive ale limbajului cinematografic, cu o nuanțată situare a autorilor într-un determinant context socio-cultural.

Demersul istoricului este dublat permanent de comentariul critic și în aplicatul studiu „Filmul și armele" — într-o nouă ediție revăzută și adaugită de autor: Manuela Gheorghiu-Cernat — istoria „temei păcii și a războiului în filmul european" urmărind „modificarea viziunii cineaștilor de la perspectiva eroică asupra fenomenului belic la demitizarea critică a acestuia, precum și modul cum, răspunzînd contextului istoric, factură filmelor a fost determinată de ideologie."

O grilă interesantă de „lectură" a istoriei cinematografului propune și Dana Duma în „Autoportretele filmului", — „cinematograful văzut de cinematograf"; un stil plin de naturalețe, comunicativ, fără afectare, recomandă cartea nu doar cineaștilor (ce pot afla aici „confesiunea cinematografului despre sine"), ci și spectatorilor cinefili.

„Cum se face un film?" (Ioan Lazăr) și „Montajul de film" (autori: Adina Georgescu-Obrocea, Aurel Mișcă) încearcă să facă o inițiere în laboratorul de creație al unui film, prima fiind așa cum o prezintă autorul, „un fals tratat de scriiturologie vizuală" (!?) iar cea de a doua explicînd pe înțelesul tuturor, aspectele practice ale unui proces fundamental în industria și arta cinematografică.

Iată-ne ajunși cu trecerea în revistă la cea mai recentă apariție editorială, poate și cea mai ambițioasă prin uriașul volum de muncă investit, „Secolul cinematografului" — „mică enciclopedie a cinematografiei universale"... „o istorie a cinematografiei în date și comentarii, un releveu al întregului fenomen cinematografic de la nașterea lui și pînă în zilele noastre." Coordonatori: Cristina Corciovescu și Bujor T. Răpeanu, autori alături de Doina Boeriu, Rodica Pop-Vulcănescu și Ioana Creangă.

În cronologia istoriei mondiale a filmului, dicționarul se dovedește a fi un foarte util instrument de lucru, mai puțin însă în ceea ce privește filmul românesc, unde informația e precară. Dacă noi nu avem grijă de „punerea în pagină", în adevărata lumină, a fenomenului cinematografic românesc, de inserarea lui în contextul universal, atunci cum să putem spera ca un dicționar de aiurea s-o facă vreodată?

În absența unei de mult așteptate istorii ample a filmului românesc (căci în mic, tentativa a fost făcută), adunarea de date, de informații exacte, de repere se dovedește cu atît mai imperios necesară.

„Slujitorul oricărei discipline umaniste resimte existența „Istoriei literaturii române" a lui George Călinescu ca pe un stimulent și, de la o vreme, ca pe o mustrare (...) Avem ceva asemănător în celelalte districte ale artelor? Și dacă nu, cum putem trăi liniștiți cu o astfel de gravă carență?"

Legitima întrebare pe care o pune un cunoscut critic de artă în cartea sa „Ochiul și lucrurile", ar trebui să nu dea pace cercetătorilor și istoricilor noștri de film, cu atît mai mult cu cît în așteptarea „sintezei", se impune o prealabilă acumulare și sistematizare de documente. Iată de ce nu putem sfîrși acest bilanț provizoriu al lucrărilor de cinema apărute în ultimii ani, fără a scoate în evidență trei contribuții importante — tot atîtea capitole fundamentale ale istoriei cinematografice naționale: excelentul portret Jean Georgescu („Lanterna cu amintiri" — autor: Olteea Vasilescu), amplul studiu monografic Paul Călinescu (din postfața volumului „Proiecții în timp" — autor: Ecaterina Oproiu) și capitolul „Independența României" (volumul „În căutarea filmului pierdut"; autor: Tudor Caranfil). Contribuții prețioase, deosebit de utile, filmologului ce se apleacă azi asupra cercetării fenomenului cinematografic văzut în istoricitatea sa.

În pregătirea sintezei, misiunea criticului și a istoricului de film rămîne în primul rînd aceea de a restitui imaginea specifică a unui moment cinematografic, chiar și acolo unde aparent ea a fost odată schițată.

Roxana PANĂ

1980 - Romulus Rusan, **Arta fără muză,** *ed. Dacia, Cluj;* **1981** *- Ioan Lazăr,* **Arta narațiunii în filmul românesc,** *Ed. Meridiane;* **1982** *- Paul Călinescu,* **Proiecții în timp,** *Ed. Sport-Turism; Tudor Caranfil,* **Virstele peliculei,** *Ed. Meridiane;* **1983** *- Ioan Lazăr,* **Structuri filmice,** *Ed. Junimea; Lazăr Cassvan,* **A fost odată... un cinema,** *Ed. Eminescu; Dana Duma,* **Autoportretele filmului,** *Ed. Meridiane. Manuela Gheorghiu Cernat,* **Filmul și armele** *(reeditare a cărții apărute în 1976), Ed. Meridiane; Ștefan Oprea,* **Diorame cinematografice,** *Ed. Junimea. Iași;* **1984** *- Tudor Caranfil -* **Virstele peliculei** *(vol. II) Ed. Meridiane; Grid Modorcea,* **Lumea modernă și cinematograful** *Ed. Meridiane; Florian Potra,* **Aurul filmului,** *Ed. Meridiane; Romulus Rusan,* **Flimar,** *Ed. Eminescu;* **1985** *- Adina Darian,* **Mirajul statuetei de aur,** *Ed. Meridiane; Ștefana Steriade, Pavel Câmpeanu,* **Oamenii și filmul,** *Ed. Meridiane;* **1986** *- Ioan Lazăr,* **Cum se face un film?** *Ed. Cartea Românească; Grid Modorcea,* **Literatură și cinematograf** *Ed. Minerva;* **1987** *- Dumitru Carabăș,* **De la cuvînt la imagine,** *Ed. Meridiane; Adina Georgescu-Obrocea, Aurel Mișcă -* **Montajul de film,** *Editura tehnică; Ioan Lazăr,* **Teme și stiluri cinematografice,** *Ed. Meridiane; Florian Potra,* **Aurul filmului (II),** *Ed. Meridiane, Olteea Vasilescu,* **Lanterna cu amintiri,** *Ed. Meridiane;* **1988** *- Tudor Caranfil,* **În căutarea filmului pierdut,** *Ed. Meridiane;* **1989** *- Cristina Corciovescu, Bujor Răpeanu și colab.,* **Secolul cinematografului,** *Ed. științifică și enciclopedică.*

Poezie-muzică-film

S-a spus despre **Ultima noapte a copilăriei** și **Falansterul** (în regia lui Savel Stiopul), despre **Moartea căprioarei** (Hristu Poluxis) sau **Puiul** (Laurențiu Sîrbu) — filme la care eu am compus partitura muzicală — că sînt adevărate „poeme în imagini". Fie că se inspirau direct din versurile lui Nicolae Labiș, fie că aveau la bază o proză liric-dramatică, precum cea semnată de Nicolae Dragoș sau de Brătescu-Voinești, calitatea lor esențială rămîne fiorul poetic. Fior deloc ușor de realizat, presupunînd o rimă obținută chiar în interiorul imaginii — imaginea însemnînd atît componenta plastic-vizuală cît și cea sonor-muzicală. Rimă, deci, nu între „vizual" și „auditiv" ci rezultînd un sentiment cu totul nou prin asocierea insolită adeseori contrapunctică între cele două dimensiuni fundamentale ale percepției cinematografice.

Un exemplu din **Moartea căprioarei**: în timp ce recitatorul spune: „A rămas pămîntul fierbinte și gol/ Ciuturile scot din fîntînă nămol" imaginea cinematografică nu repetă, pleonastic, versul, ci găsește altceva care să întregească ideea, senzația de secetă: mîini care mulg capra și din uger nu iese nici un strop de lapte. În partitura muzicală nici eu n-am vrut să repet ceea ce spunea textul și în loc să amplific senzația de chin, de ariditate am strecurat — în chip surprinzător — un motiv liric ce părea... liniștitor. Ce-am urmărit astfel să arăt? Seninătatea, nepăsarea naturii (motiv existent în poemul lui Labiș) față de zbuciumul, de drama omului. Acel „nemuritor și rece" Luceafăr eminescian. Și el tot natură, dar una care încearcă, dimpotrivă, să schimbe eternitatea cu condiția umană. Ce poem extraordinar ar putea scoate cinematograful dintr-o asemenea răsturnare dramatică! În așteptarea marelui poem cinematografic, am avut șansa să fiu solicitat de Teatrul „Maria Filotti" din Brăila să scriu muzică pentru spectacolul de sunet și lumină închinat Centenarului Eminescu. Pentru mine a fost o experiență foarte interesantă prin complexitatea spectacolului: versuri, muzică, diaporama (această formulă de „cinema static" sau artă fotografică exploatată dinamic care a căpătat în ultima vreme în lume o răspîndire foarte largă). Spectacolul a fost conceput după un scenariu al profesorului Gheorghe Calotă și a fost foarte inspirat pus în scenă de regizorul teatrului, Laurențiu Nicolae. Prin varietatea lui mi-a creat posibilitatea să realizez partituri muzicale pentru cîteva „filme Eminescu" (împlinindu-mi astfel o veche dorință): un film despre filosofia poetului, un altul despre atitudinea lui socială, un film de dragoste și — dominant ca sentiment al întregului spectacol — acel dor după locurile natale, nostalgie caracteristică Luceafărului poeziei românești. Sentiment cîntat, desigur, de atîția mari poeți ai lumii — Leopardi, Goethe, Heine — dar parcă niciodată acest dor de patrie n-a răsunat mai răscolitor ca la Eminescu. „Unde ești copilărie cu pădurea ta cu tot..." Cum să traduci prin muzică inefabila și totuși atît de plastic redată în nemuritoarele versuri, nostalgie a locurilor concrete, care îl atrag înapoi ca un magnet sentimental spre Ipoteștiul copilăriei? Pe ecranul-scenă se proiectau imaginile diaporamei realizată de Francisc Szabo din Cluj-Napoca, imagini de aleasă artă fotografică „dinamizată" prin procedee filmice: enchainé-uri și stop cadre sugestive, în timp ce muzica încerca să facă acest dor insinuant, neliniștitor și totodată îndepărtat regret poetic.

Fiecare artă — imagine, muzică, vers — crea în limbajul ei, dar rezultanta era un sentiment insolit, o emoție cu totul nouă. În „Sara pe deal", de pildă, frumusețea plaiurilor desfășurată în imaginile diaporamei era sporită de sunetul nostalgic al buciumului, iar tema cornului prelucrată de mine la diferite instrumente electronice, era dominată de lirismul profund al viorilor. Într-un atare spectacol apare și un element nou, care se înglobează armonios sintezei poetice și anume rostirea versurilor, muzicalitatea timbrului interpretului. Și cîte „voci de aur" n-au răsunat în sala Teatrului din Brăila. Din fonoteca-tezaur, Sadoveanu recitînd „Revedere", Vraca — fragment din „Scrisoarea III", Caramitru cu „Melancolie", Elena Sereda cu „Povestea codrului", Cozorici cu „Luceafărul".

Vocea patetică a lui George Vraca umplea sala, în timp ce diaporama alterna rapid pe ecran imagini insolite, neașteptate — rădăcini de copaci smulși de furtună, cioturi în forme stranii ce sugerau chipuri, mîini, animale fioroase... Muzica atonală crea și ea tensiune dar nu una ilustrativ-descriptivă, epică, ci una lirică, enigmatică, și pentru ea am folosit clusterul (ciorchine) suprapus cu motive obținute la instrumente de percuție.

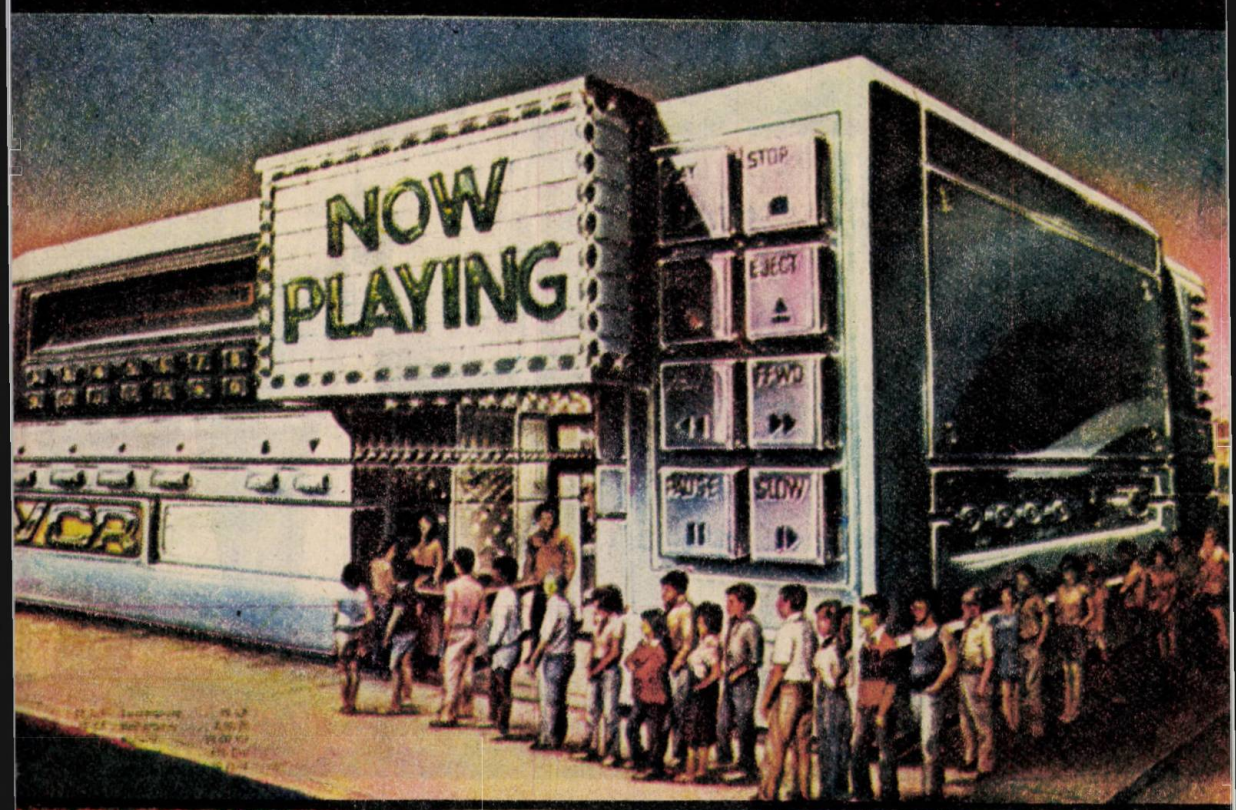
Cîteva fotografii cu caracter simbolic: cerul spuzit de stele, Calea Lactee proiectate pe o muzică siderală — combinație de registre, de un ales timbraj, mixate cu voce umană, sintetizată — sugerau misterul cosmic, iar vocea de bas a lui Cozorici „Porni luceafărul/ Creșteau în cer a lui aripe..." reverbera în chip straniu. Efectul la public a fost copleșitor. Dar el e greu de „povestit". El trebuie trăit în sala de spectacol, pentru că emoția intensă se transmite publicului ca un fluid. E forța artei de a uni sufletele. Și poate că niciodată n-a avut omenirea mai multă nevoie de poezie ca astăzi..

H. MAIOROVICI

Poezia unui cadru, poezia unui personaj: Marga Barbu în filmul lui Sergiu Nicolaescu, *Zile fierbinți*

incursiune în deceniul IX

La cîțiva pași de mileniul trei (și de al doilea secol de cinema)



A fost deceniul nouă unul „placid"? Într-un fel, da. N-a mai fost asaltat de valuri ca în deceniul șapte cînd filmului i se cerea să iasă din închistare, din formule și povești vetuste. I se cerea să aibă idei, ale lui fireşte, să se profileze, să se autonomizeze, ca artă și să fie mai mult ca oricînd oglinda vremii și a lumii. Dacă valurile n-au adus filmului idei, le-a cerut în schimb cineaștilor să le aibă ei și, mai ales, le-a indicat unde să le caute: în lumea imediată, cu aspirațiile, elanurile și așteptările ei.

Valurile au scuturat edificiul, dar nu i-au schimbat destinația. I-a modificat-o — într-o măsură încă greu de stabilit — criza de structură. Ce n-a adus valul, a adus banul: căutarea alianțelor nu pentru idei noi în film, ci pentru mijloace de a-l produce. Grosul producției mondiale a fost puternic influențat de noua alianță și de noua forță a industriei filmului de pe glob (în acest almanah, Constantin Pivniceru aduce o seamă de argumente în privința spiritului și obiectivelor noilor alianțe ale cinematografului occidental cu marea finanță. Unele argumente sînt chiar... picante).

Deceniul nouă a fost arena schimbării gărzii cineaștilor

O bucată de vreme — care, de fapt,

încă nu s-a conturat ca „bucată", rămînînd un proces în curs, deschis — televiziunea s-a oferit ca mijlocitor, ca finanțator, ca aliat și a reușit să fie chiar producător de filme. Noua relație a adus profit filmului într-un plan și i-a dăunat în altele. Pentru că și filmul și televiziunea folosesc imaginea, dar în moduri diferite. Cine cedează, cine se adaptează și la ce? (Relația este amplu analizată de R. Căplescu în această publicație și subiectul însuși se dovedește a fi o poveste cu suspense).

Deceniul nouă are însă o poveste a lui care explică multe: mai întîi să nu se uite — și o spun tocmai pentru că eșalonate pe un deceniu, unele întîmplări devin vagi sau ignorate — să nu se uite că deceniul a debutat cu o grea dispariție: a lui Hitchcock. A murit Bunuel. Au urmat Truffaut, Losey, apoi Tarkovski, Orson Welles, John Huston, Cassavettes, Bob Fosse și chiar de curînd un cineast în vîrstă de 60 de ani, care debutase cîndva foarte controversat, dar căruia i se recunoaște astăzi meritul de a fi introdus dimensiunea europeană în western, făcînd apoi, ei, o istorie în imagini a vestului și a Americii: Sergio Leone.

Nu am pomenit decît cîțiva dintre cei care modelau arta a șaptea cu realizările lor și care astăzi nu mai sînt. Nu este un aspect secundar, este dimpotrivă una din cauzele principale ale schimbării de expresie a filmului contemporan. Ar trebui să mai adăugăm că Antonioni nu mai poate lucra, (deși se pare că „va reveni pe platou", cum se spune), că Fellini traversează o perioadă a privirilor recapitulative (a se vedea în această privință eseul lui Ion Bogdan Lefter tot din almanah). Ingmar Bergman a trecut definitiv (pînă la o nouă revenire, eventual) în tabăra teatrului ca director al Naționalului din Stockholm. Dacă ne-am opri doar la aceste pierderi și ar fi deajuns să putem realiza incertitudinea, negura perspectivei și schimbarea care a avut loc în tabăra forțelor de marcă. Au apărut desigur și alte forțe, care fac să se vorbească, de exemplu, despre un nou cinematograf, un cinematograf al descoperirii unor filme și realizatori pînă acum necunoscuți ca și de debutul unor talente care conferă un fel de **tinerețe matură.**

Nu același lucru se poate afirma despre una din cele mai vitale și mai individualizate cinematografii europene: cea italiană. Ea trăiește acum prin cîțiva realizatori ca Fellini, Scola, frații Taviani, Olmi, Bertolucci, Cosînt de Fellini, Olmi, Taviani, Scola, Bertolucci, cinematograful italian este mai bun decît cel american. Dar cînd Fellini, Olmi, Taviani, Scola, Bertolucci, nu sînt?" Oricum, realitatea cinematografului italian este dominată de neliniștea datorată faptului că principalii lui realizatori, cei care dau marca filmului italian — sînt toți, trecuți de 50 de ani, iar tinerii realizatori nu lasă să se aștepte mare lucru de la ei.

mencini, Monicelli și Zeffirelli (acesta din urmă mai preocupat, la ora de față, să valorifice, în film, virtuți ale scenei lirice și viziunea sa de arhitect în crearea de decoruri somptuoase, dar și prețioase, ambiențe care ar vrea să amintească de Visconti, dar amintesc doar de Zeffirelli). În ce privește prezențele italiene pe ecranele lumii, aș aminti o replică pe care a dat-o astă primăvară, directorul festivalului din Berlinul occidental, De Hadeln, cînd a fost întrebat de ce nu a avantajat prezența italienească pe ecranul acestui festival? „Sigur — a răspuns el — cînd filmele italiene,

O altă generație, dar nu și un alt cinema: Hal Linden, Veronica Hamel, Alan Alda, Ann Margret, John Shea, Mary Kay Place (foto Ray ARCO)

Cinematograful francez — în care cu două decenii în urmă avea loc asaltul cel mai puternic al unui nou val — își consumă acum nostalgia